ANUL XX
9
ARTA 3/73
REDACȚIA
Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon
13.75.61, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calêa Victoriei 155, telefon 50.29.65, București
COLEGIUL REDACȚIONAL
VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MAN-DRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACȚIONAL
REDACTOR ȘEF
An atol Mândrescu
REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir
SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
loan Horga
REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță
CORECTOR /
Ingrid Georgescu
PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti
~ в Λ
FOTOGRAFII:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu, Grigore Locusteanu, Cornelia Șoancă, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Constantin Nicolae, A. Cartojan
DIAPOZITIVE ÎN CULORI:
Sandu Mendrea, Nicolae Săndulescu
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102–6 luni;
pentru persoane particulare lei 180 anual (12 apariții); lei 90 – 6 luni. Pour l’étranger: Rom presti late li a, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. – Box 2001 – Telex – 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).
Lei 15
TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, Bjcurești, România,
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
INFORMAȚII
PROFIL CONFESIUNE DE ARTIST LECTURĂ
DEBUT ACTUALITĂȚI
BULETINUL FORMELOR
FRUMOASE ATELIER CĂRȚI / IDEI
1 Confruntări internaționale. Cadran. Simeze. Revista Revistelor. Agendă
9 Comanda socială și inițiativa artistului
16 Ion Irimescu
20 Vlad Florescu

22 Tablourile gliptice ale lui Marin Gherasim
24 Adrian Popovici
25 De vorbă cu Pavel llie despre «Construcții lirice»
27 Cenaclul Tineretului
29 Pictură și grafică din Republica Populară Chineză
32 Proiecte de concurs
33 Sticla 73
34 Liana Axinte, Ileana Micodin, Silviu Catargiu
40 O investigație concentrică a « Kitsch »-ului
41 Colocviul Petrașcu
COPERTE Constituția de la 11 iunie anul 1848 — tuș, acuarelă și guașă
- -
INFORMATIONS 1 Confrontations internationales. Cadran. La Revue des Revues. Cimaises. Agenda
9 La commande sociale et l'initiative de l'artiste PROFIL 16 Ion Irimescu
UNECONFESSION D'ARTISTE 20 Vlad Florescu
LECTURE 22 Les tableaux glypthiques de Marin Gherasim DÉBUT 24 Adrian Popovici
L'ACTUALITÉ 25 Entretien avec Pavel llie, à propos des «Constructions lyriques »
27 Le cénacle des Jeunes Artistes
29 Peinture et art graphique de la République Populaire de Chine
32 Projets de concours
LE BULLETIN DES
BELLES FORMES 33 Le verre 73
VISITES D'ATELIERS 34 Liana Axinte, Ileana Micodin, Silviu Catargiu
LIVRES/'IDÉES 40 Une investigation concentrique du «Kitsch»
41 Le colloque Petrașcu
COUVERTURES
La constitution du 11 aquarelle et gouache
Horia Horșia
Anca Arghir Mihai Drișcu
Olga Bușneag
M. D.
V. E. Mașek
Aurel Broșteanu Ion Frunzetti
Theodor Enescu
Costache Petrescu
Horia Horsia
*
Anca Arghir
Mihai Driscu r
Olga Bușneag
M. D.
V. E Mașek Aurel Broșteanu Ion Frunzetti Theodor Enescu
juin 1848 — encre de Chine.
Costache Petrescu
СООБЩЕНИЯ 1 Сопоставления в международном плане. Циферблат. Панно. Обозрение обозрений. Записная книжка
9
ПРОФИЛЬ 16 ИСПОВЕДЬ ХУДОЖНИКА 20
ЧТЕНИЕ 22 ДЕБЮТ 24
АКТУАЛЬНОСТЬ 25
27
29

32 БЮЛЛЕТЕНЬ КРАСИВЫХ ФОРМ 33 АТЕЛЬЕ 34
КНИГИ/МЫСЛИ 40
41
Общественное задание и инициатива художника Ион Иримеску
Влад Флореску
Глиптика Марина Герасима
Адриан Попович
Павел Илие, « лирические построения » Молодежный кружок в новой ипостаси Выставка живописи и графики Китайской Народной Республики
Конкурсные проекты
Стекло ’73
Л nana Аксинте, И ляна Мико дин > Сильвиу Катарджиу
Концентрическое исследование «китча» Коллоквиум о Петрашку
Хория Хоршпя
Анка Аргир Михаи Дришку Ольга Бушняг
М. Д.
В. Е. Машек Аурел Броштяну Ион Фрунзетти Теодор Энеску
НА ОБЛОЖКЕ Конституция 11 июня 1848 года. Тушь, акварель, гуашь Костаке Петреску
INFORMA ȚII
niversitấ >Ĩ
KLAGENFURT
CONFRUNTĂRI
INTERNATIONALE
SAN SEBASTIAN
VARȘOVIA
BERĹIN
deosebită
SIEGEN
Marianne Simtion
NESCU
PRAGA
Sub titlul
con
ale cărui caractere
rîndul publicului a fost pozitiv comentată în presă (Kărntner Tages-zeitung, Kleine Zeltung, Volkszeitung).
Leoni, artiștii Valentin Th.
23 februarie, o
D. Germană, expo-
s-a desfășurat în lunii februarie la
BELGRAD
Muzeul de artă moderna din Belgrad a găzduit, în perioada ianuarie-februarie, o amplă expoziție de artă contemporană românească (tapiserie, ceramică, sculptură). Lucrările, selecționate din expoziții bucureștene ale anului trecut, au fost prezentate în aceeași expunere și la Budapesta.
LONDRA
Humele lui Brâncușl apare în două dintre titlurile articolelor publicate în numărul din octombrie 1972 al revistei Studio International, Primul, scris de William Tucker, profesor la St. Martin School of Art, sculptor și autor al unui alt articol despre Brân-cuși (din seria celor patru intitulată Four sculptors — Patru sculptori sacrate succesiv lui Picasso, Brâncușl,

la Galleria La Chiocciola din Padova. Lucrările expuse au figurat, în cea mal mare parte, în recentele expoziții bucureștene ale celor doi artiști.
In cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R după prezentarea la București a r-ziției germane de sticlă și ceramică, a fost organizată la Berlin o expoziție de acuarelă contemporană românească. Expoziția, găzduită în foaierul bibliotecii municipale berlineze între 2 și 29 martie, a cuprins 67 lucrări de pictură în acuarelă ale artiștilor Elena Aflori, Ludovic Balogh, Mihai Cămăruț, Clara Cantemir, Maria Constantin. Mirón Bălăcescu Grigorescu, Octav Grigorescu, Ștefan lacobescu, Crina lonescu, Vespasian Lungu, Vera Marcu, Ileana Micodin, Ion Murariu, Ion Musceleanu, Florin Niculiu, Anton Perussi (în ilustrație), Damian Petrescu, Marianne Simtion Ambrosi și Dinu Vasiu.
de George Apostu, Marcel Chirnoagă, Dan Erceanu, Valentin Th. lonescu, Hildegar Klepper Paar, Ion Pacea și Valentin Popa.
în cadrul «Zilelor culturii românești», al căror program a doua parte a Klagenfurt (capitala landului austriac Karintia), a fost prezentată o expoziție de pictură cu lucrări de Ion Sălișteanu. Artistul a expus 44 picturi din ciclurile Sete de spațiu, Sete de ordine, Sete de lumină. Bucurîndu-se de o atenție din partea oficialităților landului și de un real interes în austriac, expoziția
Maria Constantin Constantinescu, Lucìa Dem Constantin Găvenea, lor
Prezentată inițial la Berlin și apoi la Viena, unde a suscitat un real interes în rîndul publicului și al specialiștilor, prima expoziție peste hotare consacrată pictorului Ștefan Luchian, rea-lizînd o ilustrare reprezentativă a operei artistului, a fost deschisă la Varșovia, în perioada 20 februarie-14 martie.
Colecția de artă contemporana romanească, prezentată succesiv la festivalurile artistice de la Palma de Mallorca și Teeside-Middlesborough, a constituit obiectul unei expoziții deschise în orașul spaniol San Sebastian, la 19 februarie. Expoziția va fi organizată de asemenea, în alte două din Spania.
Matisse, David Smith și apărute îr aceeași revistă în cursul anilor 1970-1971), se intitulează Brâncuși la Tîrgu Jiu', al doilea, scris Visser și Maaskant Brâncuși,
William Tucker descrie și examinează ansamblul de la Tîrgu-jiu piese întrunesc după el «obiectuale» ce le izolează și distanțează de mediu, față de care sînt în același timp perfect ajustate. Complexa articulare perceptuală, pe care ansamblul o creează spectatorului, este ipostaziată de Brâncuși într-o gradație ascendentă ce pornește de la un obiect de uz comun (în Masa Tăcerii), apoi trece la un element arhitectural (în Poarta sărutului) pentru a progresa ineluctabil spre abstracție în Coloana fără sfîrșit bazată pe o « structură de decorație pură și sublimă fără funcție sau justificare». Referințele bibliografice ale lui Tucker citează lucrări de Ionel Jianu și Sidney Geist. Articolul lui Fuchs, consacrat sculptorilor olandezi Cornel Visser (sculptor ce poate fi considerat pionierul autonomiei sculpturii moderne într-o țară unde a dominat multă vreme tradiția picturii) și mai tînărul Jan Maaskant, este prilejuit de recente expoziții ale acestora, și subliniază filiația, înrîurirea modelatoare pe care a avut-o asupra lor sculptura lui Brâncuși.
PADOVA
Răspunzînd invitației doamnei Sandra Marcel Chirnoagă și lonescu au deschis, la. expoziție de gravură

Tapiseria ca obiect de artă în ambient». Miroslav Klivar publică în nr» 5/1973 al revistei pragheze Estetlcka vychova (Educația estetică) o prezentare a artistei Ana Lupaș și a tapiseriei sale care, bine cunoscută din expozițiile românești
GEORGB A F OST U MARCEL CHIRNOAGĂ DAN ERCEANU ; VALENTIN TH. IONESCU HILDEGAR KLEPPER PAAR ION PACIA VALENTIN POPA

1 j' i ’* ‘•¿Λ4'·' F " -- гЖ'ii·

Muzeul Ermitaj din Leningrad, lucrările expuse au revelat un aspect al artei ruse pre-revoluționare mai puțin
deschise peste hotare și din participarea la competițiile internaționale, ca bienala de la Lausanne, « marchează o serie de noi funcții estetice» ale genului. Referindu-se la obiectul în trei dimensiuni, «care poate fi situat oriunde într-un ambient», și supu-nîndu-l unei atente analize, Klivar relevă faptul că acesta «are o structură dinamică estetică și o funcție dinamică estetică, amîndouă constituind o unitate». Articolul e ilustrat de reproducerea fotografică a lucrării Moșind de zburat in zi de sărbătoare.

CADRAN

RETROSPECTIVE

Prin expoziția Renato Guttuso (născut 1912), prezentată de la 23 ianuarie pînă la sfîrșitul lui februarie 1973 la Manejul Valdstejn din Praga, Galeria Naționala din Praga comemorează a 60-a aniversare a acestui eminent pictor italian. Opera lui Renato Guatuso este binecunoscută la Praga. în 1954 o importantă expoziție a fost organizată acolo, arătînd evoluția pictorului de la primele lucrări. Guttuso a figurat de asemenea în cadrul expoziției «Tînăra artă italiană» (1949), iar în urmă cu cinci ani tot Galeria Națională i-a consacrat o retrospectivă, intitulată «Ciclu autobiografic». Prezenta expoziție grupează mai mult de 60 de picturi, desene și ilustrații reprezentînd o selecție din lucrări create în cursul ultimelor patru decenii. Expoziția este împărțită în două sectoarer retrospectivă (1931—1964) și contemporană (1965—1972), ■

Departamentul pictură al Muzeului Luvru a prezentat în cadrul formulei «Dosarul unui pictor»: «Autoportretele lui Courbet ». Expoz,ția reface itinerariul parcurs de artist, reflectat în autoportrete: Courbet a apărut în această expoziție ca fiind un personaj
mult mai complex decît s-a considerat în general Caricaturi de epocă și un montaj audiovizual au completat expoziția. ■

La Kunstholle din Baden-Baden a avut loc o importantă expoziție (150 de lucrări) intitulată « Realismul rus de la 1850 к 1900» împrumutate de Galeria Tretiakov din Moscova și de
cunoscut în occident, legat de reacția antiacademică a pictorilor în Rusia secolului al XlX-lea, care urmăreau realizarea unei mai strînse legături între viață și artă. ■

Royal Scottish Academy din Edinburgh și apoi Royal Academy of Arts din Londra au prezentat expoziția «Futurismul 1909—1919», cea mai importantă în Anglia pe această temă, după expoziția din 1912 a grupului futurist la Sackville Gallery din Londra, Au fost apreciate atît selecția lucrărilor, catalogul, cît și calitatea ambianței generale a expoziției, ce punea o dată
mai mult in evidență elanul dinamic, dar și atmosfera romantic naivă în care s-a petrecut această mișcare: fotografii ale artiștilor futuriști, ale decorurilor de teatru, create de ei, cadre din filmele lor experimentale, imagini ale încercărilor de muzică progresivă ale lui

Russoio, poezie concretă, caricaturi ale lui Carra, Russoio, Severini, Boccioni (în imagine, proiect de arhitectură futuristă). ■

în cursul anului trecut a avut loc la Varșovia o expoziție a scenografiei sovietice. Au fost întrunite aproxima-
tiv 200 de proiecte de decoruri și costume, schițe etc. ale unui număr de 29 de artiști legați de teatru — din 1917 și pînă astăzi. în secția retrospectivă au figurat lucrările unor cunoscuți artiști ce au cooperat cu teatrele Vahtangov, Tairov, Meyer-hold: decorurile fraților Vladimir și Grigori Sternberg, ale lui Vladimir Tatlin, Alexandr Viesnin ș.a. ■

DESIGN

Întîlnirea internațională consacrată de-signului — «Teorie și Practică despre premisele decadei 70 » — promovată de Centrul de Studii și Căutări Bus-nelli din Misinto (Italia) s-a încheiat printr-o sesiune de comunicări ținute în Muzeul Național de știință și tehnică din Milano. Sesiunea a fost împărțită în trei secțiuni, intenționîndu-se o acoperire a întregului cîmp de probleme al disciplinei. în prima secțiune s-au purtat discuții despre «Teoria și Practica Designului », din care a reieșit un tablou al situației contradictorii din cîmpul producției, ca urmare a confruntării cu sistemul productiv. în cadrul discuției, comunicări semnificative au fost ținute de Gillo Dorfles, Claude Schaidt, Vittorio Gregotti, Andrea Preauzi, Peo Calza, Rodolfo Bonetto, Leonardo Mosso. A doua secțiune a analizat relația dintre design și uneltele pe care le folosește ca medium cultural, cu un accent special pe rolul determinant pe care-l joacă acestea. Comunicările au fost ținute de Enzo Fratelli Adalberto Dal Lago, Gilles de Bure, Ettore Sottsass jr. A treia secțiune a tratat problema crizei didactice a designului; criza structurală datorată lipsei standardelor și programelor; criza metodologică provenită din decăderea modelelor folosite pînă acum. Printre comunicări se numără cele ținute de Andries Van Onck, Attilio Marcolli, Paolo Bettini, Ricardo Dalisi. ■

ORTF a invitat pe telespectatori să găsească un cuvînt francez pentru a înlocui termenul de «design». Cele 800 de răspunsuri primite au evidențiat o nelimitată capacitate de invenție dar și, în mod surprinzător, neînțelegerea a ceea ce înseamnă design-ul. ■

MUZEE, EXPOZIȚII

în portul Aalberg, cel de-al patrulea oraș al Danemarcii (200 000 de locuitori), s-a deschis, în luna iunie a anului
trecut, muzeul Nord-luttland, construit după proiectele (selecționate în urma unui concurs la care au fost prezentate 150 de proiecte de către arhitecți renumiți) finlandezilor Elissa și Alvar Aalto și ale danezului Barüel. Conform exigențelor muzeisticii moderne, clădirea este compusă după principiile unui spațiu suplu — atit pe orizontală cît și pe verticală; ea cuprinde 7 nave în jurul unei mari săli centrale unde sînt proiectate regulat filme, au loc spectacole de teatru, balet, concerte. Echipamentul standardizat permite echiparea rapidă a sălii și a scenei conform necesităților. Pentru a-și îndeplini funcția didactică ce și-o propune, muzeul este dotat de asemenea cu două săli de conferințe, cu un centru de documentare și cu ateliere unde pictori, gravori, sculptori lucrează în contact cu publicul. Muzeul din "'Aalberg, al cărui nucleu central îl constituie colecția Kres-tensen, unul din cele mai complete ansambluri de pictură modernă și contemporană, se prelungește în exterior cu un amfiteatru și ,cu terase pe care sînt expuse sculpturi.

Concepția și realizarea clădirii tinde la învestirea formei cu o valoare simbolică, potrivit înțelesului dat de cunoscutul arhitect Aalto întregii sale creații. ■
Este cunoscută activitatea multiplă a CNAC, programul lui de a concepe muzeul ca un loc de confruntare și experiment. Cu spații adecvate pentru expoziții de orice natură, ca anvergură și profil, CNAC desfășoară în același timp o activitate de prospecție și impunere a artiștilor tineri, ultima expoziție în acest sens fiind semnificativă pentru intențiile sale. Jean Michel Meurice (η. 1938), pictor și realizator de filme de artă, debutează la CNAC cu o expoziție personală (26 ianuarie –12 martie), prezentînd lucrări a căror caracteristică este un « demers către suprimarea formei, recurgîndu-se la juxtapunerea unor
ansambluri omogene de elemente primare » (în ilustrație: o compoziție de M. M., foto Jacqueline Hyde, Paris), g
«Musée d Art moderne de la ville de Paris » a prezentat 16 tapiserii executate în ultimii doi ani după cartoanele Soniei Delaunay. încă din 1911 ea lucrase o cuvertură în « patchwork », aplicînd apoi procedeul și altor obiecte. Expoziția a fost completată cu

CNAC din Franța anunță pentru toamna acestui an (21 septembrie – 12 noiembrie) o Importantă expoziție ce va confrunta « hiperrealiști americani și realiști europeni ». ■
Carnden Art Contre din Londra, patronat de Brîtish Council, a prezentat expoziția «Photography mto Art»,
MISCELLANEA
în revista Projekt (nr. 6/1972) Jiri Rapek din Praga semnează un text însoțit de savuroase imagini ce reproduc picturi naive ale unor artiști cehi și slovaci din secolul al XlX-lea, Este vorba de «Țintele» lucrate de meșteri, în majoritate anonimi, pentru corporațiile de trăgători. Ele nu aveau numai un scop decorativ, ci și pe acela de a fi mărturii ale autorității burghezilor «trăgători». Variatele imagini ca și inscripțiile de pe aceste ținte sînt interesante documente sociologice. Subiectele erau constituite din ceremoniile tirului, fapte istorice, scene de gen, imagini satirice, motive antice și biblice etc. Se fac simțite ecouri ale rococoului și barocului. La
un scurt metraj ce documenta asupra celor 65 de ani de activitate a artistei (acum în vîrstă de 87 de ani). Recent a fost editat (Editions de la galerie de Varenne) volumul «Alphabet», cuprinzînd litografii ale artistei, pe marginea cărora Jacques Damase a compus versuri. ■
Gerhard Richter (născut în 1932, pictor graficiar publicitar, lector și profesor la un colegiu din Düsseldorf, iar din 1971 angajat la Academia de arte din Düsseldorf) a participat în cursul anului trecut atît la Bienala de la Veneția cît și la Documenta 5 de la
Kassel. Consacrîndu-i un articol, revista Studio International (Heiner Stachl-haus în nr. 947) a marcat interesul suscitat de acest artist, explorator încă de acum 10 ani al realismului bazat pe fotografii, al relației între realitate și modul de a o face prezentă în imaginea picturală,
în urma unei expertize comune, Ministerul Culturii din Polonia și revista britanică de artă «The Connoisseur» au pregătit– pornind de la ideea de a face cunoscute unui număr cît mai mare de iubitori de artă comorile artistice ale unuia din cele mai bine păstrate orașe medievale din Europa – un important «Festival al artelor» la Cracovia, ce va avea loc în cursul lunii septembrie a acestui an. Condițiile de găzduire asigurate, precum și compunerea cu îngrijire a programului vor permite

o cît mai bună introducere a celor interesați în colecțiile de artă ale Cracoviei, în fondul istoric impu
nător al orașului. Numărul din ianuarie al revistei «The Connoisseur» este consacrat în cea mai mare parte unor articole ce prezintă centrele culturale și de artă din Cracovia. ■
compusă din aproximativ 300 de fotografii realizate de artiști a căror operă a fost influențată în diverse moduri de tehnica fotografică: fotomontaje, lucrări pe peliculă foto, fotografii utilizate ca documente în crearea operei, fotografii ce servesc drept suport demersului conceptual, toate exem-plificînd întrepătrunderea artă-foto-g rafie.
Valul « hiperrealismului » a antrenat revalorizarea operelor artiștilor americani de la începutul secolului. Un tablou de Thomas Anshuts, plătit în 1951 cu 2700 de dolari, a atins recent un preț record de 250 000 de dolari. ■
sfîrșitul secolului al XlX-lea, interesul artistic al acestei producții scade; în această perioadă apar și încep să predomine litografiile, odată cu declinul corporațiilor de trăgători, ceea ce face să dispară necesitatea țintelor ca embleme. ■
Pictorul italian Giuseppe Capogrossl a decedat la Roma în vîrstă de 72 de ani. Născut în 1900 la Roma, Capogrossi, după ce petrece anii 1927—1932 la París, revine în Italia unde fundează «Gruppo Romano » și apoi, după război, «Origine», din care face parte pînă în 1951. De la o artă riguros figurativă, artistul a trecut brusc, în jurul anilor 1949 - 1950, la abstracționism, ■
Sculptorul Emile Gllioll a fost desemnat ca autor al monumentului Rezistenței, ce urmează a fi plasat pe platoul Gllères. la concursul pentru acest monument au fost depuse 72 de proiecte, Monumentul Iul Gllioll va avea înălțimea de 14 metri ; executat în beton, în stilul sobru
caracteristic sculptorului, el va figura un disc (solar, după precizarea sa) situat între brațele unui mare V, dintre care unul este mutilat, ■
Revista «Cimaise» a publicat recent un interviu al creatorului de tapiserie Pierre Daquin. Inițial doar interpret de cartoane și pictor, Daquin abandonează din 1964 pictura, consacrîn-du-se, de astă dată ca autor și nu numai ca interpret, tapiseriei; el se impune, pe fondul modern, dar mai puțin înclinat spre inovație al tapiseriei contemporane franceze, ca un
interesant explorator al resurselor acestei tehnici, dincolo de normele tapiseriei bidimensionale, După cum recunoaște, Daquin a fost stimulat în investigările sale de dinamicele căutări ale artiștilor polonezi și cehoslovaci. Concepția sa « materiologică», tehnica, amplificarea sau simplificarea structurilor țesăturii, ca mijloc de expresie, se concretizează în lucrările sale albe în formulări ce angajează cu spațiul un original dialog, ■
O expoziție de « obiecte » contemporane din colecția Johnson a fost prezentată la Paris și Madrid și urmează a fi prezentată la Milano, Zürich șl apoi la Londra. Cuprinzînd 242 de piese proiectate și lucrate de artiști, expoziția marchează renașterea în
S.U.A. a meșteșugului, concomitent - sau în ciuda — revoluției industriale. Fiecare obiect poate Π considerat ca o lucrare de artă, în măsura în care este unicat șl nu este util; el prezintă tot atîta Interes cît o sculptură. Obiectele lucrate în materiale tradiționale — ghips, sticlă, lemn, ceramică, textile, constituie o punte între artele « nobile » și cele populare. ■

SIMEZE
RETROSPECTIVA ION SAVA
BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÁN
februarie 1973

Prins în mănunchiul de convenții specific lumii de teatru, care í-a marcat activitatea de regizor și scenograf. Ion Sava — graficianul — nu rezistă (și nici nu vrea măcar) tentației de a privi viața din jurul lui ca pe un imens și în același timp grotesc teatru, din care el, artistul, poate extrage în voie pe oricare dintre actori, pla-sîndu-l în propria-i galerie de personaje, unde va continua să-și joace rolul. Pentru Sava, rolul acesta nu are voie să apară altfel decît din perspectiva lui gravă, crudă, sarcastică.

Fără a fi un mare artist grafic sau un mare pictor — pentru că nu a căutat niciodată să se desăvîrșeasca — Ion Sava este totuși unul dintre cei mai autentici expresioniști din România. Formația sa sufletească este sincer și profund înclinată spre o înțelegere dramatică a existentului, arta sa este o căutare ardentă de exteriorizare a unui sentiment tragic, pe care îl extinde asupra oricărei forme de emanație artistică: teatru, scenografie,

grafică, pictură. în situația aceasta ar fi fost imposibil să nu-l fi atins cît de cît exemplul marilor expresioniști europeni, mai ales al celor germani. Nu putem crede că Sava ar fi vrut să ascundă aceste influențe, căci memoria unui Nolde (Adam și Evo, Schița pentru o compoziție) sau a graficii lui Otto Dix sau Grosz (ciclul de desene în tuș Fum) este o evidență atît de ușor depistabilă, încît cu siguranța că trebuie înțeleasă ca un pur omagiu — deliberat sau nu în numele unei comunități de vederi, Nu are sens să căutăm deci în aceste lucrări o neapărată originalitate, dar dacă vrem să o găsim atunci ne vom opri fără

¿‘ r
*
/
A **· » AJJ*   ifll ♦ iИ . 1 *
r ’ i jk* r
и   ir

fr W ;

r L

discuție asupra galeriei impresionante de caricaturi ale contemporanilor săi. Vom avea astfel ocazia de a vedea cum un artist împinge simțul pentru grotesc sau pentru sarcastic atît de departe încît străpunge limitele caricaturii, aceasta depășindu-și condiția de satiră și devenind o neliniștitoare imagine a adevărului vieții, dincolo de masca vulnerabilă a înfățișării cotidiene.   MARIUS TĂTARU

TAPISERIE SI PLASTICĂ
MICĂ POLONEZĂ
BUCUREȘTI, ORIZONT
ianuarie 1973

în cadrul acordului cultural dintre municipalitățile Bucureștilor și Varșoviei, s-au desfășurat, în capitala noastră, tradiționalele manifestări cultural-ar-tistice Zilele Varșoviei, Programul s-a deschis cu expoziția de tapiserie $1 plastică mică organizată de Secțiunea

culturală a Prezidiului Sfatului Popular al Varșoviei, Comitetul regional var-șovian al Uniunii Artiștilor Piantici din Polonia, Comitetul de cultură șl educație toci o listă al Municipiului București șl de Uniunea Artiștilor Plastici din R.S, România.
I a /ernUaj au vorbit Amza băceanu, președinte e Comitetului de cultură șl educație socialistă al Municipiului Bucu- I
«citite» în toate amănuntele
i'd
b
I)· H
f *W'f
Barbara Gradzka
л
<
rcști, si Jolanda Matuszkcwicz, vicepreședinte a Secțiunii culturóle a Prezidiului Consiliului Popular al Varșoviei. Binecunoscută și apreciată pentru calitățile de originalitate, expresivitate și fantezie decorativă, arta contemporană poloneză și-a prezentat cîteva din realizările ei caracteristice, selecționate din lucrările expuse anul trecut la tradiționalul festival varșovian al artelor plastice. într-o asociere ieșită din cadrul strict tradițional, expoziția a prezentat lucrări de tapiserie și sculptură mică, ambele domenii fiind din cele la evoluția cărora arta poloneză și-a adus o contribuție remarcabilă.
O cuprindere a multor tendințe, fără nici un fel de crispare a sistematizării pe curente sau pe nume de artiști, oferea privitorului posibilitatea unui contact-șoc cu opere care, înainte de a fi
și semnificația lor, aveau darul de a opera trecerea într-o atmosferă spirituală densă, caldă.
Deși printre participanți se aflau personalități cu o activitate vastă, recunoscută cu interes în multe țări ale lumii, trebuie să arătăm că, din cauza condițiilor obiective obișnuite legate de organizarea unor asemenea expoziții itinerante, lucrările expuse nu puteau decît sugera parțial atîtea căutări și experiențe cu un acut caracter inovator.
în domeniul tapiseriei ne-au fost prezentate atît lucrări decorative în sensul tradițional al cuvîntului — fie pe teme figurative, fie pe teme pur ornamentale — cît și lucrări prin care tapiseria își afirmă reintrarea ei în categoria artei problematizante.
Unii artiști, ca Tadeusz Walter, cu tapiseriile intitulate El și zarul. El și caseta de film folosita, Alina Lefeld, cu gustul ei pentru evocarea aspru-folclorică (boruta, Janlol și Kusy),

J., 7
1 Λί ;i y
4
Λ
?»
(. ,'.ΠΊ.
Ά й

Hanna Jung, introducînd elemente de fantastic cu tentă suprarealistă în tapiseria Altă lume, ~~

Lorokis, cu lucrarea După vînătoare, în care materialele diverse folosite în stare brută își relevă, prin însăși alăturarea lor, o nebănuită forță de evocare narativă, încearcă să redea tapiseriei vechea ei funcție decorativ-didactică.
«împletiturile» Krystynei Csarnocka marchează echivalarea ritmică — și coloristica pînă la un punct — a unui peisaj maritim pescăresc în amurg, prin contrastele de adîncă vibrație dintre golurile de aer și nodurile energice ale țesăturii.
Cu sculptura mică — aș preciza însă că deloc reductibilă la ceea ce se numește sculptură decorativă sau sculptură de vitrină - expoziția de artă poloneză contemporană ne-a introdus într-unul din sectoarele ei cele

! Д1 М
o. ·'
C-Чц

mai active și mai interesante. Nu fără legătură — deși indirectă, în special în substratul ei temperamental, dominant expresionist — cu sculptura de mici dimensiuni, dar de mare savoare, practicată de cîțiva meșteri populari, ucrările din expoziție s-au impus sub forma unei tendințe generale de a atribui sculpturii mici, de postament, o destinație nu ornamentală, ci de însuflețire a spațiului de locuit uman, De aici caracterul lor voit expresiv, uneori aproape ilustrativ (pe terna Jean Arp — de Irena Molin-Sowa), alteori gr otes c-anecd otic (grupul animalier miniatural în metal, piatră și sticlă: Răpitor, Romantic, Enervat — de Ryszard Wojciechowski), dar alteori profund dramatic, cu stranii și dureroase subtexte simbolice (Cline, Fără titlu, Strigăt de Wiktor Gajda). AMELIA PA VEL
(în ilustrație lucrări de: Alina Lefeld, Ryszard Wojciechowscki, Anna Kamienska-Lapinska.)

TREI ARTISTI GRECI
B(JCL/RE$77, ATENEUL ROMAN
ianuarie 1973

In cadrul schimburilor culturale cu străinătatea, sub auspiciile C.C.E.S., trei artiști greci au fost prezentați, la începutul acestui an, publicului bucureștean: Georges loan-nou (n. 1932), Yannis Papadakis (n. 1934) și Paris Prekas (n. 1926).
Georges loannou, cunoscut prin expoziții personale, de grup, ca și prin participări la manifestări prestigioase (edițiile panelenicelor de la Atena, bienala de la Veneția), deținător al unor premii internaționale, a expus la București 17 picturi în ulei. Unitar stilistic și de o factură acuzat modernă prin sistemele de montaje și succesiuni de imagini, ansamblul comunica meditațiile artistului în contactul său, îndeosebi, cu civilizația urbana (Subiecte despre cultură, Oferind cunoașterea Spațiu înăbușitor, Pedrumul virtuții etc.) Reîntîlnirea cu arta lui Yannis Papadakis (artistul a mai expus la București), de data aceasta printr-o serie de 15 xilogravuri și litografii în culori, învederează interesul pentru desfășurări generoase de orizonturi, spații cu sentimentul cosmicului, construite prin armonioase raporturi cromatice lirice și evocatoare (Răsărit de soare într-o lume nouă, Stele căzătoare în jurul Pămîntului, Răsăritul Pămîntului în spațiu etc.). Gravurile sale, care i-au adus două premii naționale, au figurat

adeseori la tradiționalele manifestări internaționale — Geneva, Lugano. Dublin. Sao Paulo. Tokyo. Buenos Aires. Florența. Carpi, Veneția. Catania ș.a.
Paris Prekas, pictorul care ni s-a părut, la trecuta expoziția bucureșteană de artă greacă, a evoca cu forță lirică ambianța mediteraneană specific elină, cu apa și țărmurile stîncose învăluite de o lumină caracteristică, a înfățișat, pe aceeași cale a decantării imaginii, a formei și culorii de o clasică seninătate șl rigoare, variații pe două leit-motive predilecte: Coi și Fluturi. Deținător al unor distincții grecești și françeaçii Paris Prekas s*a remarcat printr-o serie de participări la expoziții de grup ori Internaționale — |

Atena, Nicosia, Sofia, Alexandria, Paris, Londra, Nev/ York, Osaka și alte centre artistice, H. HORȘIA
h ilustrație: 1. GEORGES IOANNOU: în spațiul absenților: 2. YANNIS PA-PADAKIS: Stele căzătoare în jurul Pămîntului II; 3, PARIS PREKAS: Coi.
EXPOZIȚIA DE ARTĂ NAIVĂ CUBANEZĂ
PITEȘTI, GALERIA DE ARTĂ NAIVĂ februarie 1973 Istoria picturii cubaneze consemnează pe la 1804 pe un anume Pedro Juan Meause, « pictor și portretist de miniaturi care, ajutat de soție și de fiică, dă lecții copiilor», în aceeași perioadă, alți pictori, ca Pedro Molausen șl Juan Elvovis — au deschis de ase
menea, la Plăvana, ateliere, studiouri și academii pentru studiul picturii. Cel dintîi «primitiv» al picturii cubaneze, Vicente Escobar (1757—1834), aparținea unei clase nou Ivite, clasa «metișilor liberi». în 1827, prin înaltul Decret al reginei Cristina a Spaniei, este nuhiit Pictor de Onoare al Curții Regale. A călătorit prin străinătate și a studiat la Academia de Bellas Artes San Fernando din Madrid. Lucrările lui, în majoritate portrete de căpitani generali, erau foarte populare în acea vreme. Opera lui Vicente Escobar, pictor a cărui faimă s-a datorat și darului său de a putea picta din memorie, este considerată, pe bună dreptate, punctul de referință cel mai indicat pentru începuturile picturii cubaneze. Autor de portrete rigide, imperfecte, el poate fi socotit primul pictor primitiv, dar și inițiatorul picturii academice, care a predominat în Cuba pînă în 1925. Curentul primitiv sau naiv continuă cu lucrările pictoriței Baldomera Fuentes Segura, în extremitatea de răsărit a insulei, unde se dezvoltase o foarte importantă activitate artistică, în secolul al XVUI-lea, în paralel cu curentul academic reprezentat aproape numai de pictori străini (în trecere sau care au locuit o vreme în acea regiune), deoarece academia de pictură s-a înființat abia în anul 1859. Baldomera Fuentes Segura, discipolă a miniaturistului francez Fourcade, pictează cu admirabilă sprinteneală îneîntătoare miniaturi. Tot în curentul naiv se încadrează Baldomero Guevara (1825 —1898?) și pictorul francez Vicens care a trăit în Santiago de Cuba vreo cîțiva ani, în secolul XIX. Toți aceștia, ca și Vicente Escobar, reprezintă curentul ingenuismului care își are originea într-o atitudine intelectuală și nu în ingenuitatea privirii. Pictorul Chepe (José B. Jiménez, 1844 —?), care făcea parte tot din clasa metișilor liberi, este un primitiv fermecător. Cea mai importantă lucrare a sa, Calle de la Sierra, reprezintă un întreg inventar plastic, asemănător cu cel al gravorilor, care înfățișau aspecte din Piața Veche, promenada birjelor, piațeta bisericii San Francisco etc. Pictura lui Chepe prezintă personajele obișnuite ale vieții cubaneze de atunci: primarul militar, brutarul, vînzătorul ziarului «Lupta»,

parohul, învățătoarele, judecătorul, vînzătorul de păsări. Chepe, pictor de steaguri purtate în procesiunile religioase și ilustrator al vieții lui lisus, este poate unul dintre ultimii reprezentanți ai unei îndelungate tradiții.
Creația proaspătă și spontană a naivilor se dezvoltă în Cuba doar odată cu decada lui '30, în cadrul Studioului Liber de Pictură, înființat de către pictorul Eduardo Abela. în acest studio s-a distins pictorul Ruperto Jay Matamoros. Felisindo Iglesias Ace-vedo (n, 1899), pictor care înmănunchează grația naivității cu o inegalabilă fantezie, are darul observației și al narațiunii, calități pe care le desfășoară în tabloul Debarcarea Iul Cristofor Columb (1948) și în Dante în infern. Rafael Moreno (Alhaja, Huelva-Spania) a învățat și a practicat diferite meserii, printre care zidar, negustor si ajutor de toreador, în lucrarea intitulată Paradisul pămîntesc (1943), remarcabilă ca atmosferă poetică, rigiditatea peisajului și a figurilor dialoghează cu candoarea interpretării. Opera Iul are o autentică și de neconfundat savoare populară.
Odată cu izbînda Revoluției populare
cubanezo, cu instaurarea unei politici do interes și sprijin pentru toate manifestările artistice, arc loC(o marc înflorire a picturii naive. Silvio Iniguez este un naiv care cultivă mai cu seamă peisajul, temă de veche tradiție în istoria expresiei plastice cubaneze, (v. Paiet pe pajiște, Secerătoare de trestie de zahăr). Gilberto de la Nuez a realizat ani la rînd caricaturi pe baza observației zilnice. Cele mai recente lucrări ale sale au ca temă problemele lumii latino-americane și momente din revoluția cubaneză. El Monje (Andrés Rodriguez Paz) își compune lucrările pe bază de ritm și culoare, cărora le dă o valoare decorativă. în creația lui putem identifica o anume atmosferă expresionistă, caracteristică și lui Mario Ber-múdez, a cărui preferință pentru portret pare constantă.
După ce s-a pensionat, Armando de Armas s-a dedicat picturii. Peîsagist, el pictează după ilustrate sau fotografi din ziare, asemenea lui Louis Vivin, cu care are anume afinități. Atmosfera statică, caracteristică tablo-u-rilor sale, este vizibilă mai cu seamă în Peisaj cubanez cu lac și arbori, din care se degajă un anumit farmec, aidoma unei cortine de fond. Poate că această similitudine se explică prin munca lui de asistent scenograf. Ruperto Jay Matamoros este unul dintre cei mai caracteristici reprezentanți ai ingenuismului cubanez, atît prin factura cit și prin sensibilitatea colo-ristică. Lucrarea intitulată Sub arborele flamboyant are o atmosferă de adîncă seninătate, foarte în stilul pictorilor primitivi (v. Țigancă adormită a^ lui Rousseau Vameșul)» Matamoros mânuiește cu multă ușurință teme variate, în special cele narative. Experiențele lui Francisco Simón sînt strîns legate de lumea și tradițiile creole — de plantațiile de trestie de zahăr, de mici vînzători ambulanți, de petrecerile cîrnpenești. La Cedeño întîlnim suprapunerea unor elemente de realism magic și a unei facturi de concepție primitivă.
Benito Ortiz aparține, ca și Duarte și El Monje,, marelui grup de pictori de expresie populară din provincia Las Villas (vestită prin povestitori, cîntăreți și dansatori populari), în lucrările acestora se pot distinge trăsături primitive, expresioniste și uneori o atmosferă de realism magic, Benito Ortiz, factor poștal la pensie din orașul colonial Trinidad, reîn-ventează peisajul local și evoca momente din istoria Cubei, Tehnica lui se caracterizează printr-o perspectivă ingenuă. în pînzele sale apar adesea fragmente a căror factură amintește papirusurile egiptene. Benjamin Duarte este unul dintre cei

mai buni reprezentanți ai curentului picturii naive din provincia Las Villas, provincie care a dăruit suprarealismului nume cunoscute, iar picturii naive excelenți primitivi, în a căror creație ecourile suprarealiste sînt evidente. ALMAYDA CATÁ (Cuba) (în ilustrație: 1. MARIO &ERMÚDEZ: Picasso și clinele său; 2. BENITO ORTIZ: Palatul Fausto Sánchez.)
Apc'IлX lanuarìe-februarìe. A opta expoziție personală. Sculptură. gr
a-
MARCEL CHIRNOAGÀ
VIRGIL MIU
VALENTIN TH. lONESCU
¡ Apolle, tanuaríe-feb ruarte. A treia ex-I poziție personală. Gravură.

OCTAVIAN BOUR
AUREUA STOE MĂRGINEANU
>ov lanuarie-iebruà' I nț*e perdonali Pte-e
HORIA TEODORU
Dalles, lanuarie-februarie. A opta expoziție personală. Litografie.
DUMITRU VOICU
Galateea. lanuarìe-februarie. A patra expoziție personală. Ceramică.
CONSTANTIN MIHALCEA
MIRCEA DUMITRESCU
Sinneia. lanuarie-februarie. A opta expoilție personală Pictură.

MONICA MOISESCU
Kalinderu. lanuarie-februarle. A doua expoziție personală. Tapiserie.
Si meza, lanuarie-februarie. A patra expoziție personală. Pictură.
j ANGELA PAȘCA
Sălile Bibliotecii de Artă a Municipiului București. Feb ruarle-martie. A doua expoziție personală. Pictură în tehnică I mixtă.

REVISTA REVISTELOR · REVISTA REVISTELOR · REVISTA REVISTELOR · REVISTA REVISTELOR · REVISTA

artei mai graficii,
ra

1

p
■
Ï
I
ISKUSSTVO, NR. 12/1972
Editorial - N.Tomski, fidelitatea față de principiile internaționalismului pro-Un°eveniment de importanță mondială: grupai de articole omagiale, cu prilejul aniversării semicentenarului
U. R.S.S., semnate de personalități ale vieții artistice din diferite țări socialiste.
A.Halturin, Planul leninist pentru propaganda monumentala în acțiune: o trecere în revistă a lucrărilor de artă monumentală realizate în ultimii cinci ani în U.R.S.S,

E.Vostokov, Arta care glorifică faptele de arme: prezentarea operei luí M. B. Grekov, prilejuită de aniversarea a 90 de ani de la naștere, și a școlii sovietice a pictorilor bataiști care-i poartă numele.
V. Lebedev, Creația tinerilor artiști din Moscova: tendințele actuale, pe marginea ediției a noua a expoziției tineretului.
G.Portnov, Bogăția artei din Ucraino: pe marginea expoziției consacrate semicentenarului U.R.S.S,
I.Nazimova, Memoria inimii: analiza picturii murale executate în 1972 de M.Savițki la Minsk.
A.Umarov, Noi realizări ale Uzbekistanului: se semnalează ales dezvoltarea picturii, scenografiei.
E.Vandrovskaia, Pictura Kazahstanului : trei generații de pictori de șevalet și realizările lor.
E.Marcenko, Frumosul și eroismul: în creația organic legată de tradiția clasică a sculptorului Merab Merabișvili.
M. Nadjafov, Grafica de șevalet din Azerbaidjan: orientarea acesteia pe trei direcții: tradiția; miniatura clasică; monumentalitatea.
A.Rojin, Grafica lituaniană, tradiție și contemporaneitate: sublinierea cu precădere a varietății tehnicilor șt a mijloacelor de expresie.
D.Golțov, Avîntul artei in Moldova Sovietica: sublinierea relației dintre succese economice și succese artistice, a relației artă – societate.
R.Latse, Rita Valner, maestru al tabloului: aliajul dintre intim și monumental în opera pictoriței letone. L.Akimova, Pasiunea cetățeneasca a artistului: graficiană chirghiză L.llina. R Muradov, Pictura actuală tadjică. M-Kazarian, Continuitatea tradiției în pictura armeană.
N. Hodgeamuhamedov, Arta in Turk-menistanul sovietic: etapele evoluției artei turemene în paralel cu înființarea și dezvoltarea instituțiilor de cultură și artă.
V.Raam, Filosofie și plasticitate – în creația pictorului eston sexagenar Lepo MIκκo.
LMatsa, Formarea artei sovietice și internaționalismul revoluționar: necesitatea permanentă a raportării noilor creați/ artistice la acest principiu de

INTERNATIONAL JOURNAL OF THE CONTEMFORARV, ARTIST
LEONARDO
REVUE INTERNATIONALE DE L’ARTISTE CONTEMPORAIN

Bildende Kunst
ipiu-doua inícá
BILDENDE KUNST, '
NR. 1/1973
Editorial, Critica t teoria și istoria ortei sint solicitatei dreptul și datoria
t

Л Л
< м * 4
M , η
Vol B No, 4 Autumn/Automn· Wt

specialistului - critic, teoretician și istoric de artă – de a analiza cu seriozitate și simț do răspundere creația; pe marginea ediției a șaptea a expoziției de artă de la Albert num, Dresda. Traugott

Stcphanowitz, Însuflețiți de sentimentul prieteniei: lucrări expuse la Albertinum, pe tema prieteniei germano-sovietice,
Klaus Werner, A treia generație: generația în preajma a 30 ani, la Albertinum.
Utc Mohrmann, Creația plastică a artiștilor amatori la a 7-a expoziție de la Dresda: aportul amatorilor, relația amator-profesionist în contextul vieții artistice contemporane.
Joachim Uhlitzsch, Imaginea artistului: capacitatea creatorului de a conferi expresie artistică propriilor trăiri; pe marginea portretelor și autoportretelor de la Albertinum.
G.Tschubarjan, Un sculptor și problemele sintezei: organizarea emoțională a spațiului.
R.Abolina, Cuprinderea plinătății senzoriale a lumii: expoziția tînărului pictor leton Olew Subbi.
Bernhard Nowak, Dintr-o școală bună: prezentarea graficianului german Manfred Britzmann.
Ullrich Kuhirt, Întîlnirea cu arta indiană: note de călătorie.
Rubrica cronică, bibliografie, critică: Heinz Hollenbach, Amintiri despre Frans Masereel; știri despre Conferința editurilor de artă de la Bratislava, formații despre expoziții etc.
i ri-
D’ARS, NR. 61-62/1972
Grupaj de articole consacrate celei de a 36-a Bienale de la Veneția. Vicente Aguilera Cerni, Anonimul ve-nețian: recenzie generală a expoziției; Tony Spiteris, Note și observații asupra sculpturii; Corrado Maltese, Opera sau comportament, observații critice pe tema italiană, considerente privind cele două mari expoziții internaționale ale anului '72: Bienala de la Veneția și Documenta 5-Kassel Paolo Rizzi, Maeștri ai secolului al XX-lea și grafica internațională: recenzia celor două expoziții; Simone Frigerlo, Veneția, ieri, azi și mîine, pavilionul cuprinzînd expoziția cu această temă; Lamberto Pignotti, Cartea ca loc de căutări: poezia vizuală la Bienală.
între lucrările care ilustrează grupajul figurează Propunere pentru o victorie, lemn, deQvidiu Maitec (la articolul lui Tony Spiteris) și Sensurile, lemn.de Gheorghe lliescu Călinești (la rubrica « Segnaliamo»).
Peter Gorsen, Kassel 1972, Documenta 5: obiectivele didactice și teoretice, sociale și culturale ale expoziției, exceptîndu-l pe cel informativ, nu au fost atinse; expoziția ca inventar al artei internaționale din ultimii patru ani: 1) realismul fotografìe sau radical, 2) mitologia individuală a «artiștilor», 3) arta conceptuală.
Aly Ahmed Khaled, Egipt. A IX·o Bienală de la Alexandria (pictură, sculptură, gravură — artiști din spațiul mediteranean): întoarcere sigură spre lumea realului, I
Simone Frlgerio, Paris, arta Contèmpo-rana devenită o problemă de stat: expoziții în capitala Franței; autorul remarcă interesul pentru expoziția Victor Brauner de la Muzeul național de artă modernă, pentru prima expoziție Giacomo Balla la Paris, Muzeul Municipal de Artă Modernă, cu prilejul centenarului nașterii artistului ș,a. Luciano Gramigna. T.V. Problemele culorii ca funcționalitate și ale transcrierii narative.
Domenico Carra, Despre atitudini stereotipe: manierismul ca fenomen al artei contemporane internaționale, Morando Morandini, Este oare doar o moda politica in cinematografa italiana ? Rubrici curente (scrisori, portrete, autografe, prezentări, documentări) informînd detaliat asupra vieții și personalităților artistice din Italia, asupra expozițiilor,

muzeelor, congreselor, diverselor premii și a altor manifestări și evenimente cultural-ar-tistice,
LEONARDO, VOL. 5,
NR. 4/1972
Erich Cameron, Arta colectivă: citeva proiecte de predare la Universitatea din Guelph, Canada: descrierea unor interesante teme de studiu din învăță-mîntul de artă ce aplică principii auto-referențiale.
L.Pesek, Un artist in epoca moderna: despre peisajele extraterestre: considerațiile autorului, pictor de peisaje extraterestre, bazate pe informații precise asupra acestor subiecter privind noțiunile de modernitate și libertate în artă, în cadrul problematicii abordate.
Etienne Bertrand Weill, traiectoriilor mobilelor cu togra fiilor și cinematografului: meta-forme,
Rod Hackney, Arne Jacobsen: Arhitectura și arte frumoase: activitatea și concepția generală a arhitectului danez (prezentate de unul dintre colaboratorii săi).
Peter C.Marzio, Artă, tehnologie și satiră: moștenirea lui Pube Goldberg: acceptarea tehnologiei și mașinilor ca subiecte viabile ale picturii și sculpturii, una din trăsăturile artei de după 1910; americanul Rube Goldberg : desenele sale ca sursă de inspirație, tipul lor particular de satiră; tehnologia în arta modernă: Duchamp, Picasso, Léger, Miró» Calder, Delvaux, Pìcabia, Ernst.
Lincoln Rotschìld, Violență și capriciu în arta recentă: posibilitatea ca procesele integrate ale tehnologiei și , producției industriale să devină subiecte valabile pentru o artă de un | autentic interes contemporan, și ìgie- I nică din punct de vedere social și în general uman.
Revista mai cuprinde note, documente (printre care o interesantă anchetă a lui Russell Lynes, Artistul american ca om neeconomîc), terminologie (explicarea termenilor folosiți de artiști în articole și note publicate în numere precedente ale revistei), recenzii, informații diverse,
tematicii și
Imagini ale ajutorul fo-

A incelai din viața la București, la 21 decembrie 1972, pictorița Ana Asvadurova CiucurcnCu, în vîrstă de 70 de ani. După debutul de la Salonul oficial din 1932, arta sa, desfășurată discret timp de patru decenii, sub semnul lirismului contemplativ, de factură postimpresionistă, s-a caracterizat prin candoare; subtilitate cromatică, înclinare spre valori decorative de șevalet. Naturile sale moarte, pornind de la figurine ceramice sau de la alte obiecte prin ele însele decorative, dovedesc, concomitent cu echilibrul unei construcții riguros stilizate, resurse de sensibilitate cromatică exprimate subtil, în nuanțe fine, mai totdeauna surdinizate. Conștiința critică va așeza opera Anei Asvadurova pe aceeași treaptă de valori cu creația acelor cîteva femei pictorițe cu care se mîndrește pictura româneas'că. ■
La 7 februarie 1973 a încetat din viață la București pictorița Titina Călugăru. Născută în 1911, a studiat la București timp de 5 ani în atelierul lui N.N. Tonitza și ulterior — doi ani — la Academia scandinavă din Paris, unde a avut ca profesori pe Othon Friesz, Waroquier și Dufresne. După debutul din 1929 (expoziție personală în Capitală) a expus la Saloanele oficiale de pictură și desen din București, iar după 1947 la expozițiile de stat. A luat parte la expoziții de artă românească organizate în țările socialiste, în

Grecia, Turcia și Egipt. A deschis expoziții personale în 1959 și 1962 în București.
La Saloanele oficiale din 1930, 1931 și 1932 a obținut premii, iar în 1949 i s-a acordat premiul « Ion Andreescu » al Academiei".
Pictura Titinei Călugăru a fost dominată de un spirit narativ înclinat spre tratarea motivelor luate din realitatea imediata — cu deosebire din viața oamenilor muncii. Artistă militantă din perioada ilegalității, multe din tablourile sale au oglindit aspecte din lupta mișcării muncitorești din țara noastră.
După decesul soțului său — scriitorul Ion Călugăru — activitatea artistei s-a restrîns, accentul căzînd pe latura pedagogică, la catedra de pictură a nstltutului de Arte Plastice «Nicolae | Grigorescu » din București.
în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră șl din U.R.S.S., între 30 noiembrie și 20 decembrie, pictorul Octav Grigorescu a întreprins o călătorie de studii și documentare în U.R.S.S., în program fiind înscrisă vizitarea unor obiective artistice (monumente, muzee, galerii, expoziții etc.) din Moscova și Leningrad. g
Pictorii unguri Bêla Simon șl lozscf Pataky пе-au vizitat capitala, în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră șl din Ungaria, în perioada 13-23 decembrie Oaspeții au participat la întîlnlrj cu aitist» români șl au vizitat atelierele pictorilor Eugen Gâscă, Lia Szuí?, Dorian Szasz. .
Cu prilejul expoziției germane de sticlă și ceramică deschisă la București, nc-au vizitat criticul Reiner Behrcnds și artistul decorator Albin Schaedcl din R.D.G. La 4 decembrie 1972, cei doi oaspeți au fost primiți la sediul U.A.P. de Patriciu Matecscu, secretar al U.A.P., Lia Szasz, Dorian Szasz, Vlad Florcscu și Mircca Grozdea, Oaspeții au vizitat atelierele bucurcș-lenc ale artiștilor Patriciu Matecscu, Ileana Balotă, Costei Badea, Liana Șaru, Teodor Dan, Ileana Tcodorini Dan, Graziella Sloichiță, iar în țară au vizitat cîteva mînăstiri din Moldova și orașul Sibiu. ■
Delegația U.A.P., formată de Ion Pacea, Naum Corcescu și Benedici Gănescu, a întreprins o călătorie la Moscova, între 14 și 22 decembrie 1972, cu prilejul organizării expoziției consacrate semicentenarului Uniunii Sovietice. ■
între 23 și 25 ianuarie s-a desfășurat, în sălile Muzeului de Istorie al Orașului București, o sesiune omagială de comunicări științifice organizată de Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, cu ocazia împlinirii a 8 decenii de la înființarea acestei instituții. Sesiunea s-a deschis cu o conferință de presă care a prilejuit trecerea în revistă a principalelor realizări și comunicarea planului de perspectivă.
în cadrul sesiunii, o seamă de specialiști, istorici de artă, arhitecți, arheologi au înfățișat rezultatele unei viguroase activități de cercetare (activitate soldată uneori cu interesante descoperiri) sau au prezentat diferitele etape ale muncii de protejare și conservare a unor monumente de deosebit interes artistic. Semnalăm următoarele comunicări: Ștefan Balș — « Restaurarea bisericii Radu Vodă din București », Vasile Drăguț — «Din nou despre pictura bisericii din Strei», Emil Lăzărescu — « Doctrine de restaurare în secolul al XlX-lea», Eleonora Costescu — « Cîteva date privind activitatea unor zugravi din Țara Românească în Banat» (sec. XVIII — XIX), Maria Cantacuzino — «Considerații asupra fragmentelor de pictură murală descoperite în cursul cercetărilor arheologice de la biserica

mînăstirii Comana», Liana Bilciu-rescu — «Restaurarea ansamblului fostei mînăstiri Comana» ș.a. în încheierea lucrărilor sesiunii a avut loc o interesantă gală de filme realizate de către D.M.I.A., în colaborare cu Studiourile de filme București. ■

în baza înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S.. în ianuarie curent ne-au vizitat criticii de artă sovietici Lidia Popova din Kiev și Boris Bernstein, profesor la facultatea de arte frumoase din Tâlln. La 13 ianuarie oaspeții au avut o inttl* nlre profesională la sediul U.A.P. din București, la care au participat pic-toLulM?JÎ!âVrxGrlSorescu criticii de artă Mihai Drișcu șj Mircea Grozdea. O^peții au vizitat muzeele și galeriile de artă din Capitală și o seamă de
monumente istorice, de arhitectură și dc artă din orașul lași. jj

Sculptorul Patriciu Mateescu,. secretar al U.A.P., a participat la întrunirea de lucru a membrilor Academiei internaționale dc ceramică, care a avut loc la Geneva între 15 și 18 ianuarie a.c. s

Sculptorița poloneză Barbara Zbrojina, vicepreședinte al U.A.P. din Polonia, care ne-a vizitat țara cu prilejul manifestărilor artistice « Zilele Varșoviei », a avut o întrevedere la sediul U.A.P. din București, la 17 ianuarie a.c., cu Ovidiu Maitec, vicepreședinte al U.A.P., Anatol Mândrescu, vicepreședinte al U.A.P., arh. Florica Vasilescu, secretar al secției de artă decorativă a U.A.P., și Al. Cebuc, vicepreședinte al Comitetului pentru cultură și educație socialistă al Municipiului București. De asemenea, oaspetele a vizitat, în atelierele lor, pe Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Lucrezia Pacea și Theodora Moisescu Stendi. ■

Ca delegat al U.A.P. din R.D. Germană, criticul de artă Klaus Weidner, profesor la Universitatea Humboldt din Berlin, a fost, între 18 și 28 ianuarie a.c., oaspetele U.A.P. Prof. Klaus Weidner a participat, la sediul U.A.P., la o întrevedere cu criticii Amelia Pavel, Radu Bogdan și Octavian Barbosa. Oaspetele a vizitat cîteva mînăstiri din Moldova. ■

Sculptorul Ovidiu Maitec a vizitat Iugoslavia, între 31 ianuarie și 6 februarie a.c., în calitate de comisar al expoziției românești de tapiserie, sculptură și ceramică» organizată de C.C.E.S. la Belgrad. B

între 2 și 7 februarie, pictorii Ion Pacea, secretar al U.A.P. și Ion Gheor-ghiu au vizitat Bulgaria, cu prilejul semnării înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și Bulgaria. în timpul șederii la Sona, delegația română a vizitat expoziția de arte plastice organizată cu ocazia aniversării a 90 de ani de la nașterea lui Gh. Dlmitrov. .

Pictorul sovietic Boris Talberg» vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Moscova, ne-a vizitat țara între 22 februarie și 7 martie a.c.. în cadrul Hițe/egern de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și U,R,S.S. în calitate de comisar» oaspetele a participat la vernisajul expoziției de fotografii «Arta monumentală în U.R.S.S. », Pe tema expo-¿¡ției. Boris Talberg a ținut, la mediul nnd/*! 0 .conf,irmță însoțită de exem-plificări. in țară, oaspetele a vizitat litoralul românesc al Mării Negre și o serie de mînăstiri. ж

г

«40 DE ANI DE LA LUPTELE MUNCITORILOR CEFERIȘTI Șl PETROLIȘTI DIN FEBRUARIE 1933»

SALA DALLES, FEBRUARIE—MARTIE 1973

COMANDA SOCIALĂ

Şl INIŢIATIVA ARTISTULUI

VLADIMIR ŞETRAN

Red.: Evocaţi un eveniment istoric prin simbolul lui — figura eroului Vasile Roaită — dar factura de afiş dă compoziţiei o notă de stringenţă actuală. Care e de fapt cheia elaborării: istoria sau prezentul?

V. Ş.: Nu pot să răspund altfel la aceasta decît trimiţîndu-vă încă o dată la lucrare. Mărturisesc că ea reprezintă răspunsul meu artistic la o comandă încheiată în termeni exacţi cu C.C. al U.T.C. Am încercat să răspund cît se poate de bine. Eu nu am trăit evenimentul şi nu-l cunosc altfel decît din documente. M-am îndreptat spre documente pentru a căuta ceva evocator dar în acelaşi timp adevărat. Asta reprezintă, cred, sarcina mea (rezolvată, nu?) vis-à-vis de semnificaţia faptelor. Urmează apoi travaliul de atelier: o bună paginaţie, o selecţie eficientă, o intervenţie picturală, o organizare a centrilor de interes pentru a transmite maximum de informaţie. Am folosit ca «citat» un document artistic din epocă — pentru autenticitate. A face o lucrare ca şi cînd te-ai fi aflat tu în mijlocul evenimentului nu e sarcina picturii, ci a altor arte. Poate a cinematografului.

BRĂDUŢ COVALlU

Red.: Compoziţia dv. pare a fi construită în jurul ideii de pregnanţă maximă a motivului vizual care e gestul personajului. Aţi avut în vedere o anume structură agitatorică a imaginii politice?

Cînd am început, trebuie să mărturisesc, nu m-am gîndit deloc dacă modalitatea este pregnantă sau nu. Dar, fără îndoială, există cel puţin cîteva categorii de posibilităţi -cu interferenţele care apar, bineînţeles. înainte de toate, o soluţie, cred eu, trebuie să corespundă structurii artistului, trebuie să corespundă poate şi tensiunii de moment a acestuia. Nu orice temă intră în acelaşi climat, în aceeaşi zonă determinată. Determinant a fost pentru mine elementul pasional-afectiv. Tema respectivă propune şi implică, după părerea mea, un conflict (un conflict social), în acest caz, atitudinea artistului se cere determinată. Se cere să existe o opţiune. Red..’ Opţiunea morală este insuficientă (sau chiar ineficace) fără alegerea formulei plastice (în fond o situare în contextul istoric al genului).

B, C: Aşadar, ceea ce numiţi dv. formulă — pentru mine este o atitudine de ordin pasional — transpusă prin mijloacele mele de «plasticitate picturală», de ordinul Delacroix (La Liberté guidant le peuple), Géricault (Naufragiul Meduzei), Picasso (Guernico).

Pe de altă parte, dacă aş fi conceput-o pentru perete, cred că ţineam cont obligatoriu de elementul desfăşurare (continuă şi discontinuă etc.). Concluzia mea este că modalitatea este pregnantă pentru temele de «evocare» şi, mai precis, «de tensiune». Fără îndoială, însă, că există şi alte modalităţi. Red.: Amploarea desfăşurării figurale, în cele două registre cromatice, înseamnă o intenţie de artă monumentală?

B. C: în general mi-a convenit dimensiunea folosită; în fond eu printr-un fragment încerc să evoc întregul, mărind tensiunea (compoziţia nu are nimic decorativ) — compoziţia propunîndu-şi să sugereze atît deznodămîn-tul imediat ca şi pe cel «în perspectivă». Pentru documentare am folosit numai cîteva date strict necesare — este, cum spuneam, o compoziţie structural-afectivă ca interacţiune determinantă. Oarecum romantică dacă vreţi. Aţi remarcat exact raportul coloristic cu organizarea zonelor de culoare, în plus, prin înscrierea pe două registre suprapuse şi inveìs direcţionate (registrul cu muncitorii fiind plasat în planul superior şi amplificat), mi-am propus să determin dominanta si evoluţia istorică.

N-ar interesa o continuare, m-ar interesa o suită chiar, însă sîntem forțați (ca climat mental) să ti ecem prea repede de la o temă la alta.
In ilustrație (pag. 9)
I. NAPOLEON ZAMFIR SI C GROSLl· A fi?
7. ΛI/Λ,II ȘARAGA MAXY; In men|oriani
TRAIAN BRĂDEAN
Red.: în lucrarea dv, se poate recunoaște un motiv figurai care intervine deseori în pictura dv. Este vorba, de concepția unui ciclu epic?
Tr. B, : Imaginea aceasta are o « istorie »: m-a urmărit obsedant de-a lungul anilor. Lucrarea de acum reprezintă cea de-a IV-a variantă. Am intenționat să «povestesc cu imagini ». Tema: sudura dintre cele trei pături: muncitori, țărani, intelectuali. Consider că «literatura» nu vulgarizează pictura, dacă are un «dedesubt» structurat în reguli plastice. M-am ținut în această gamă cromatică (griuri ușor colorate) pentru că am vrut să predomine desenul. Prin reducerea contraste-lorcromatice am putut accentua caracterul formei. Urmărind sublinierea trăsăturilor morale a. reieșit, plastic, o creștere pe verticală, o monumentalizare a imaginii. Punerea în pagină este și ea utilizată în slujba unor semnificații. Scenele mici accentuează, prin contrast, caracterul categoric al scenei centrale. Postura de decizie totală a personajelor principale, sugerată în calmul formelor, este subliniată și de mișcarea agitată a gloselor marginale. Pentru a canaliza atenția privitorului asupra anumitor detalii (portrete, mîini, picioare), învestite cu funcție simbolică, am recurs tot la procedeul contrastării : am subliniat grafic acele elemente și am tratat corpul personajelor ca un « pasaj » zonal aproape abstract. Am gîndit lucrarea de acum ca o secvență, un fragment dintr-o desfășurare mai amplă care mă preocupă intens.
MIHAI HOREA
Red.: Alți mizat pe energia culorii. Acest roșu e o metaforă sau o expresie pasională?
M.H.: Am recurs la cel mai specific element al picturii — la culoare, la o anumită calitate de roșu care să exprime metafora «Grivița Roșie». Un anumit roșu, acordat nu atît cu latura tragică a evenimentului, cît cu rezonanța sa pozitivă, activă în conștiința noastră.
M-am gîndit că noțiunea de « Grivița Roșie » este ea însăși o metaforă și-am dorit s-o exprim prin mijloacele vizibilului. Accentul cade pe expresia culorii, a unui roșu care s-a metamorfozat pînă la atingerea acelui prag de lumină, acelei intensități tonifiante ce semnifică optimismul perioadei actuale. Dialogul intim, neantagonist, dintre rosurile calde și coșurile reci, construiește a patra dimensiune a evenimentului — isto-ricitatea, și deschiderea spre viitor. Dominanta lucrării e un roșu cald, generator de speranțe.
VIORICA ILIE
Red.: Compoziția dv. conturează o viziune metaforică. Este o soluție iconografică adoptată pentru această lucrare ?
V.I.: Compoziția metaforică este modul meu de a gîndi plastic. Pornesc totdeauna de la un sentiment puternic, de la o trăire care îmi impune, ea însăși, o anume construcție plastică. N-am vrut să « narez » « faptul » propriu-zis, ci să redau imaginea declanșată în mine de eveniment, sentimentul meu față de un moment» din multele, ale luptei pentru libertate și dreptate socială. Am recurs la o compoziție-montaj de elemente simbolice. Peisajul — este un spațiu alegoric (ce include extremele de relief ale țării în care trăim : munții și cîrnpia). Florile sînt o sinteză de elemente florale și geme, sînt «sugestii» de

flori. Am mers la o idee-simbol despre pămînt. cer. flori. Deci o pictura figurativa esențializată, simplificată la maximum. Prin punerea în pagină am dorit să fac sensibilă o mișcare potențială, o ploaie de flori, o cernere continuă, ca un omagiu infinit. Iar rama, frustă., are rolul de a nu obtura mișcarea schițată și de a contribui la comunicarea simplității grave a sentimentului. Am vrut să subliniez și cromatic acest mod de gindire metaforică.
8.
9.
10.
11.
MIHAI HOREA; Grivița Rosie MIHAI BANDAC: Giivița ‘33 OC1AV GRIGORESCU: Dupd i^boi PAULA RIBARIU: Eroii
OCTAV GRIGORESCU
Red. :« Orice pictor se pictează pe sine », atît de cunoscuta expresie capătă un spor de adevăr atunci cîn se ^ap ica creației dumneavoastră. Cred că această pictura ,me de o adevărată « chimie a impresiilor și alchimie a memoriei », este o nuanțată investigare a fluxului emoții or pierdute, ea implică o permanentă angajare sufletească, pentru că se hrănește, se naște din aceasta. Ați prezenta două picturi: Războiul ș\ Tinerețe - reflecție și angajare morală asupra unor mari probleme ale omenirii. Ați cunoscut «tematica orientativă» afișată la Uniune.
O.G.: Nu. A existat așa ceva? Probabil că pentru o mare parte din pictori este mai bine să cunoască mai în amănunt evenimentele despre care se presupune că se va vorbi în tablouri.
Mai importante sînt însă capacitatea de a vedea, urgențele epocii. Referitor la participarea mea: Războiul, cu o sonoritate mohorîtă a fondului, lucrare absolut de nedefinit. Tinerețe e un tablou legat de altele, determinate, ce conțin încă ezitări — figuri dețineri înconjurate de alte figuri, în umbră, « bătrîne », nu este vorba despre figuri de tineri care au douăzeci de ani, ci despre puritate, limpezime, despre posibilitatea de a gîndi ce e moi bun în noi, posibilitate ce uneori mi se pare periclitată. De aceea apare nevoia să o definesc, să o definesc din interior.
SABIN BĂLAȘA
Red.: Perseverați, cu tabloul expus aici, în convingerea că alegoria este o soluție nemuritoare a picturii tematice ? S.B. : Eu sînt împotriva documentului de artă. Documentul relatează, pe cînd arta convinge. Documentul deci nu e artă. Alegoria este soluția salvatoare. Alegoria conține sentimentele noastre despre un eveniment sau altul, este elogiul învățămîntului și chiar rațiunea. Da, sînt pentru alegorie, ca document al propriilor noastre sentimente și rațiuni. Să ne gîndim la Dante, la Botticella Dar mă gîndesc la alegorie nu ca la un condiment într-o operă de artă, ci ca element de bază, căci este cunoscută capacitatea mulțimii de a pricepe alegoria.
Să reconstruim o nouă alegorie — o alegorie a prezentului; sînt convins că lucrarea mea servește momentul pentru că ea este închinată momentului. N-am răspuns temei, exact temei, pentru că eu am gîndit tema jertfei, de atunci, de la 16 februarie, și din totdeauna. Asta a fost inspirația mea sinceră și, pictînd-o, eram măcar vizionar dacă nu un profet.
VLAD FLORESCU
Red.: Ați ales cele mai abstracte elemente grafice, cele mai aseptice culori pentru a reprezentam felul diagramei electrificarea țării. Cum ați «operat» pentru a face să transpară «tema»? De ce nu ați renunțat și la procedeul, mai senzorial, al valorației?

V.F.: Mă « angajez » abstract în pînză, dar pe bază de realitate. Am recurs la o compoziție excentrică, uti-lizînd trei elemente — linia, pata, punctul. «Notația» mea, așa cum ați observat, este similară cu schema unui tehnician. Artistul are, însă, «exclusivitatea» punerii în pagină. Compoziția evită centrul pînzei, pentru a sugera ideea de circuit electric, de transport al curentului de la sursă la obiectiv. Am utilizat modalități de « angajare » abstractă, dar le-am dat funcție de semnificare a realului. Astfel, linia este o pură convenție plastică, dar și cablu electric; punctele luminoase alcătuiesc nu numai «finalitatea» procesului fizic, ci și a structurii compoziționale. De aceea, pentru a obliga privitorul să mă «urmărească», le-am plasat în punctul cel mai puternic al pînzei. la interferența liniilor ci de forță. Ca ideea plastica sq primeze, să
șocheze prin « nuditatea » ei, mă limitez cromatic la o urdină, la griuri. Cît privește valorația este singura mea «necesitate» senzorială, dictată de dorința de a nu lipsi lucrarea de o anume căldură; tot pentru a evita rigidizarea ei plastică, am introdus, alatun de linii drepte, curbele, sau am recurs la contrastul dintre forme clare, apodictice, categoric desenate, și pete « informe » cu un contur vag, indecis.
GETA BRĂTESCU
Red.: Tema « Griviței » am mai întîlnit-o în lucrările dv. Se pare că v-a preocupat. Prin ce ?
G.B.! Lucrasem acum mai multi ani poate 10 un triptic intitulat « Grivița '33»; era de fapt ilustrația unei pagini din istoria noastră. Dar tot atunci, stimulilor livrești, culturali, li se alătura o cunoaștere directă a lumii feroviarilor: luam crochiuri chiar la Atelierele Grivița, în halele de montaj, la topitorie, la forjă. Urmăream expresia formelor care constituiau universul acelor atît de specifice ateliere feroviare, unde omul îmi apărea întotdeauna mic, sursă de energie marilor felii de metal, dinozauri plutitori; urmăream tensiunea conținută, o anume sonoritate grea (lucrasem și în hala ciocanelor); negrul — poate uneori prea violent și nediferențiat — îmi era necesar. Cred că lucrările mai recente pe care le-am expus sub titlul general de «Atelier I» și «Atelier II» păstrează ceva din etapa desenelor de la Grivița, acea ambiguitate pe care o capătă pentru mine obiectele — fie ele metalice — niciodată străine de viața organică (« Suflător-in-sectă»), de expresivitatea mișcării intenționale (umane). îmi dau seama că, pînă la un moment dat, atitudinea mea în travaliu fusese oarecum impresionistă; deși apăsam pe expresia esențială a lucrurilor, deși încercam să dau sonorități ambientale, atîta timp cît mă patrona «schița» (imaginea surprinsă), imaginea-emblemă nu se putea produce.
Figurile litografiilor mele fac parte din alcătuirea locomotivei cu aburi : simbol al unei glorioase epoci din viața feroviarilor; așa se face că aceste figuri nu au nimic din strălucirea acrilică a trenurilor electrice; am vrut ca ele să aducă în nări miros de cărbune si fum.
MIHAI BUCULEI
Red. : Există în « Jertfă » o retorică a mișcării — mișcări «rime» de mișcări, despre care s-a convenitcăpot conduce la o anumită expresie.— după cum există și o « tradiție » locală a unui convenționalism retoric pe care, în majoritate, tinerii sculptori au depășit-o.
M.B.: Retorica gesturilor (a nu se confunda cu retorismul) este valabilă, verificată, acreditată ca mișcare de mai bine de două mii de ani; poate fi urmărită și în « Lupta centaurilor cu lapiții » și în sculptura romană și in altoreliefurile indiene. în afară de temă, mai

bine spus dincolo de aceasta, trebuie să stea în pi-cìoai e « structura arhitecturală ». sculptura în sine, raportul de forme. A descrie un eveniment este o problemă legată de alte arte.
Cit despre convenționalismul retoric, depinde ce gest alegi dintr-un repertoriu destul de întins. Prima mea gi ijă este să elimin posibilitatea gestului banal și banalizat, a «clișeului». Pentru o expoziție omagială înțeleg sculptura mea ca un dar sincer. Acest dar tre-auieapieciat din punct de vedere plastic.

12. GETA ÔRÀÎESCU: Fiourâ
13. DORIAN SZASZ: Sudori
14. MIHAI ÛUCULEI; JertfO

Una din problemele permanente ale vieții noastre artistice este relația între creație și comanda socială. Este comanda socială un factor care determină din afara «atelierului » apariția operei ? O solicitare formulată la anumite etape, prin fișe indicatoare, de către organisme comanditare? Sau : inițiativa artistului (conștiința artistică) este ea însăși modul real al comenzii sociale, într-o colectivitate ca a noastră, care nu poate decît integra activitatea artiștilor ei într-o unitate de crez și efort? Cu atît mai mult cu cît în episoadele eroice ale istoriei artei (de fapt ale istoriei omului), comanda socială mai are un nume: angajare socialo, teritoriu al atitudinii ca om. Tema discuției despre relația între comanda socială și creație credem că ar trebui să fie aceasta :în ce măsură practica socială a comenzii ține seama de inițiativa artistică? în ce măsură gustul public poate determina comanda socială și care nivel al acestui gust? Dar în ce măsură gustul existent, la diferite nivele ale dezvoltării și manifestării lui, exprimă însăși necesitatea istorică7 Se pun aceste multiple întrebări pentru că în timp ce gustul, aflat în funcție la un moment dat, este ghidat de modele instaurate anterior și, ca atare, obiectiv depășite, necesitatea implică tendințele propulsive, înnoitoare, vitale, ale societății în continuă dezvoltare. Situația aceasta a artei la noi impune o analiză critică marxistă, car e ar trebui să privească raportul comandă-inițiativă și factorii contradicției dintre stadiul creativității și stadiul receptivității, problemă cu manifestări complexe — și care așteaptă de mult o tratare lucidă,
După opinia noastră, între comandă și creație există o relație dialectică, alta decît aceea de la comanditar la executant. în societatea noastră, inițiativa artistică trebuie să fie parte integrantă a comenzii, căci artistul e acel membru al colectivității dotat cu funcția de a articula, de a realiza istoric o disponibilitate spirituală comună și de a crea o nouă disponibilitate.
Expoziția Grivița ‘33, semnificativă prin program și seriozitate, a putut provoca asemenea punere a problemei — tocmai pentru că prin unele elemente ale sale evidenția un raport pozitiv între comandă și inițiativă. De aceea ne-am adresat unora din artiștii care au participat la expoziție, invitîndu-i sa analizeze în termenii acestui raport demersul care a stat la baza lucrărilor. Tema acestei discuții se cuvine urmărită și în continuare, ca o problemă de fond a vieții artistice.
RED.
PROFIL

La 70 de ani doar o undă de dulce melancolie moldovenească adumbrește nedezmințita tine-i^ețe a sculptorului. Tinerețea lui se identifică cu tinerețea operei, permanenta ei înnoire trădînd un spirit iscoditor pentru care în artă nu există formule imuabile ci numai perfectibile» I ri mesca face parte dintre acei artiști pentru care reconsiderarea continuă a propriilor mijloace de expresie» complementare în suma lor finală, în parcursul lor privit retrospectiv» înseamnă manifestarea imperioasă a personalității polifonice în raportul ei cu viața: experiență: și cu arta: rezultatul concret al acestei experiențe. Ansamblul operei e comparabil cu edificiul muzical al unei fugi în care propozițiile se succed logic» se întrepătrund, sînt reluate și mereu dezvoltate armonios.
Dacă» din momentul afirmării sculpturii moderne românești, la sfîrșitul secolului trecut» se poate distinge o dualitate a orientării : linia clasică» Ion Georgescu. și linia romantică, Ștefan Valbudea, și dacă se poate demonstra (Ion Frunzetti) că aceeași dualitate va ft surprinsă în evoluție ascendentă: Brâncuși — Paciurea. atunci Ion Irimescu confirmă aliajul tipurilor clasic-romantic în «etatea» lor barocă, etate indicată de permanenta analiză a «regulilor», de perfecționarea și amplificarea lor. Cum arta fôrã viață este pentru artist simplu artificiu, oricît de superb jr fi acesta, punctul de pornire al procesului său de creație este realitatea, societatea, și anume societatea contemporană: «... în fiecare operă a lui Irimescu. de orice factură ar fi ea. dominată de spiritul unor idei combative ori axată echilibrat pe calmul bucuriei de a trâi, există un fond dominant de actualitate. un sentiment al vieții întregului social.
care palpită vădit în consonanță cu sentimentul oamenilor epocii » (Ion Frunzetti). Teme general-umane, a «maternității» ori a «tinereții», înnobilate de atitudinea artistului angajat, tema «muncii», ori însuflețite de aceeași atitudine scrutinò trecutul, tema «luptei pentru libertate socială» (monumentele 1907 și Lupenl 1929), și a «evocării statorniciei naționale» (monumentul Mircea cel Bătrîn), teme la fel general-umane dar izvorîte din necesitatea artistului de a dialoga el însuși prin artă cu arta, tema « muzicii», predilectă îndeosebi în ultima vreme, alcătuiesc edificiu! tematic al universului sculptorului în care evoluează constant și insistent tema «portretului», de la portretul exprimînd caracterul general al modelului și atributele lui spirituale permanente la portretul imaginar de un tradi-
țional echilibru al subiectului și obiectului. Realitatea, domeniu de investigare al creatorului și punct de plecare al creației, cuprinde, pentru Irimescu, deopotrivă, faptele de viață și faptele de artă pe care i le procură informația în stadiul ei actual de acumulare. Eugen Schileru, care-l consideră pe sculptor de structură preponderent clasică, relevă ecoul nuanțat ~și fin al asimilării lecturii selective a sculpturii europene de la elinii kuroi și korai la opera lui Bourdelle mai ales, a acestui mare sculptor francez care, în pragul curentelor moderne, reda sculpturii echilibrul sever al legăturilor arhitectonice și măsura umană. Nu-i întîmplatoare influența sculptorului francez asupra operei lui Irimescu, deși acesta nu a mai ajuns să-i fie, practic, elev: Bourdelle însuși a recunoscut că importanța demersului său în evoluția artei europene a fost înțeleasă și fructificată în România cu mult înainte ca gloria lui să devină internațională (Oscar Walter Cizek). Romantic prin cultivarea sentimentului, a dramaticului, a eroismului, Irimescu e totuși clasic cultivînd stările clare, logice: obiectul său se întemeiază pe o structură rațională geometrică, supusă unui continuu proces de

simplificare, al cărui principal argument îl constituie evoluția raportului matene-spațiu. Nu-I interesează pe sculptor nervurile marmurei ori fibrele esențelor lemnoase, ci bronzul cu patina ce nu impietează asupra concepției formei și mai ales strălucirea egala a bronzului polisat. Opțiunea pentru bronzul polisat stimulează creșterea interesului pentru materie, cu atît mai mult cu cît sculptorul e tentat și de expresia combinațiilor cu email și culoare, de tip similicriselefantin. I c bronzul polisat lumina și umbra cad după

in ilustrație; 1. Lupta cu balaurul, ghips patinat (p. 16, jos); 2. Lupini 1929, bronz (p, 17); Maternitate, ghips; Icar, ghips; Trio, bronz; Pegas cu Apollo, ghips (p, 18–19).

&

Γ ' ΊA'

3

sim

un anume calcul prestabilit împlinind expresia formei și, mai ales, stabilind nemijlocit legătura dintre obiect și spațiu, continuînd obiectul în vibrația, sonoră aproape, muzicală, a acestui spațiu-mediu, cadru angajat în existența obiectului. S-a mai spus: sculptura poate să aibă ecou, poate să realizeze acustic a patra dimensiune, timpul. Spațiul, implicat în arhitectura însăși a operei, figurează, ca în monumentul Lupeni 1929, un al patrulea «personaj », adică distanța marcată dintre cele două figuri în picioare (bărbatul și femeia, veghind eroul răpus și ripostînd în încremenită îndîqire și holărîre nestrămutată). Compoziția realizează monumentalul pe echilibrul între axele verticale și diagonale ale grupului statuar.

Axul sau axele principale ale obiectului sînt drepte verticale, impunînd staticul, adică o permanență: de o maximă concentrare a expresiei închisă în stilizarea extremă, sub-
liniind puternica viață interioară, măreția potolită și demnitatea fără ostentație, toate de-o românească autenticitate în monumentul Mircea cel Bâtrîn. Atitudine clasică.

Axul sau axele principale sînt drepte diagonale, impunînd dinamicul, adică o devenire: tragedie ce-și află identitatea în timp mitologic, Centaureasd cîntînd, sau dramă ce-și consumă dezlănțuirea în timp biblic, Aioise, Atitudine romantică.

Dar angajarea în învolburarea formelor baroce reevaluînd, cu o cuceritoare finețe, în spirit contemporan nouveau. O surprindem spiritul art risipa generoasă
aparent libere a formelor din îngerul Bunei Vestiri. Lupta cu balaurul (Sf. Ghcorghe) și Odihna, în desfășurarea muzicala a formelor ondulate, prelungite manierist cu o tandra mîngîiere a materiei, din recentele Games Maternl-
în spațiu ș.a.m.d. Este, s-ar cele mai
I rimescci, stadii extreme ale evoluției sale: Lupta cu balaurul, schema dinamismului compozițional e comparata de Eugen Schileru cu «un anafor care se mișca pe loc într-un fel de crescendo exasperat al violenței», și Pegas cu Apollo, de o candoare a simplității epurate la maximum, realizînd un acrobatic echilibru al personajului în spațiu, schema dinamismului compozițional făcînd posibila concretizarea iluziei de imponderabila plutire. Aceeași imponderabila plutire în Icar.

Semnificația operelor diferă, data dintru început de miturile diferite, Apollo Icar, și de simbolurile lor, și de sensul contemporan al acestor
rea
COP
lira
pur
um
Iar
de
în (
sim
ran în
ma
șau

me tre lui ouã
эпзі кил
de
rate ibru mir <etí->eași
w----Ml UlIlfUh
n demersul lui Ion Irimescu temele și
sau
>

simboluri antice, dar concret, material, ea-¡ realizată de compoziția sculpturală și dc dinamismul ei, de sugestia pe care acesta o comunică: Apollo — linia brațelor zeului cu lira, deschise suveran spre înălțimile poeziei pure detașate victorios de contingent; Icar — linia tragică a brațelor eroului, deschise în jos, purtînd greutatea sacrificiului, a jertfei umane în lupta aspirației spre autodcpășire. Iar că această învolburare de forme și linii de tip baroc sau neo-baroc e domesticită și înnobilată de o atitudine clasică se citește, <n deplina ei claritate, în sculptura Maternitate (cu fotoliu): în sculptura rațională, geometrică, •ogică a obiectului rezultat printr-o maximă simplificare e implicat un îndelungat proces de devenire spre ridicarea acestui motiv la r-ing de simbol al eternului uman.
o demersul lui Ion Irimescu temele și fnaterializârile loi sau numai materializările numai schemele dinamismului rompo-
zițional sînt. reluate în timp și tocmai această reluare așază variațiile stilistice ale aliajului de tipuri clasic-romantic în etate barocă, în relații de complementaritate. Reluarea-i urmărită cu insistență, nu numai în cadrul acelorași teme mereu «reeditate», ci chiar la nivelul subiectelor: un recent desen în ceracolor (s-a remarcat sentimentul dc tactilítate, specific sculptural al desenelor artistului, valoroase în sine, grafică dc șevalet însă care concentrează în bidimensional cu forță de sugestie volume și spațiu), intitulat Adam și Evo, reface schița unei pierdute (sau distruse) lucrări din anii de studii. Sculptura, obsedant «remember», artistul își propune să o reconstituie recreînd-o, ea reprezentînd în opera artistului un temeinic suport al ideii de împlinire, faptul primește o semnificație deosebită, reconstituirea și recrearea acestei lucrări efectuîndu-se în pragul pregătirii retrospectivei, a acestei retrospective coro
lare care va fi în același timp și prima expoziție personală închegată, prin selecția autorului și învestită cu dreptul și datoria de a

comunica ceea ce-i esențial în arta sa. Stimulator, imboldul recreării își dezvăluie forța motrice, iar procesul de creație, declanșat astfel, se împlinește în creșteri continue spre ultima expresie. Conjugate în creșterea lor logică, operele alcătuiesc acel ansamblu comparabil edificiului muzical al unei fugi în stare să comunice, de la reflectare la expresie și invenție, mesajul.
Mesajul lui Ion Irimescu, artistul, «unul dintre acei artiști rari — spune Eugen Schiferà — care știu să împletească studiul atent și consecvent al naturii umane și al artei ca reflectare, expresie și invenție, cu sensibilitatea imaginației și luciditatea organizatoare, care cunosc măsura, dar și aventura spirituală și artistică, intr-un fel de pulsație continuă ca și aceea a inimii». HORIA HORȘIA

CONFESIUNE DE ARTIST

Am început pictura învățînd ad-hoc cu colegii mei să «scobesc» o pînză și s-o umplu de sus pînă jos. Și astăzi îi stimez pe cei care știu să facă bine acest lucru. Este o învățătură lungă și grea în care, pînă în cele din urmă, am ajuns «virtuoz ca o găină». Făceam fără dureri pinze multe, frumușele și egale. Abordam natura moartă și peisajul. Accesul meu la compoziție rămînea însă dificil și acest lucru nu-mi era indiferent. începuse plictiseala. Mi-am spus atunci că trebuie să fac altceva, dar nu prea știam «ce». Nu poți da ochii peste cap și să treci brusc la alte «plăceri». Parcursesem în atelier marile experiențe — fovismul, cubismul, expresionismul;... nu le-am expus însă niciodată. Evident, drumul acesta nu este obligatoriu, și nu este singurul, dar pe mine mă deprinsese cu o exprimare corectă. începeam să înțeleg că un artist trebuie să fie proprietarul exclusiv al unei probleme plastice autentice, că acolo unde nu există o asemenea problemă nu există pictură și, mai ales, că dacă ea nu este clară, artistul nu este încă matur. Dar slalomul printre falsele probleme înfipte de critici era cu atît mai dificil cu cît școala plină de prejudecăți nu ne înarmase teoretic. Bagajul acesta l-am strîns cel mai greu fiindcă pe atunci editurile de specialitate se dădeau «de-a scufundișelea » la intrarea în secol . . . (Ce pași mari și frumoși a făcut de atunci arta românească I). Aceste condiții le consider și astăzi necesare, dar nu suficiente. De aceea n-am fetișizat niciodată teoria și mi-am dat întotdeauna seama de rezultatele greoaie și uscate pe care le obțin fanaticii ei. Pentru mine pictura va rămîne mereu un fapt declanșat de intuiție. Nu se poate picta decît cu talent și talentul este un lucru atît de complex ! Am văzut artiști talentați care încep o pînză pornind de la aproape nimic și pe măsură ce lucrează o îmbogățesc cu ideile noi care le «vin» și pe care le integrează fericit. Aceasta este o concepție de bijutier. N-am putut niciodată să mă așez la șevalet decît în momentul cînd mi-am definitivat ideea. în prealabil, fac zeci și chiar sute de schițe pe un parcurs lung de timp. Și apoi le revăd după încă o perioadă, cu un ochi mai proaspăt, să văd dacă mai rezistă. Abia după aceea le transpun. în acel moment nu mai pot schimba nimic, nu mai pot deplasa nimic, nici măcar un milimetru. Procesul meu de gestație, pe măsură ce trece timpul, este din ce în ce mai chinuitor, lată de ce pentru mine ideea de spontaneitate nu există. Nu există decît rigoarea. întotdeauna procedez la o gradare a intereselor în pînză. Prima este compoziția alcătuită din două, maximum trei forme expresive reprezentînd ideea temei cerute și nu realitatea ei pedantă. Astfel eu pictez «ideea de electricitate», ideea de hidroameliorare etc. și am credința că în felul acesta exprim mai dens realitatea care mă înconjoară. Am predilecție pentru compozițiile deschise și acord o mare impor-

tanță spațiilor de respirație a pînzei. Subordonată compoziției, și pentru ca decizia să cadă cît mai puternic pe ea, este culoarea. Pentru aceasta, paradoxal, a trebuit să pun o foarte pronunțată surdină contrastului de valoare și mai ales de culoare, pe care am împins-o pînă la limita perceperii formei. Am contrariat astfel profund pe unii artiști și critici, aceasta^ fiind pentru unii un lucru de neconceput. îi înțeleg: desființînd ambele contraste, s-ar părea că merg spre desființarea principiilor optice și a picturii însăși. Dar eu tocmai acest lucru îl propun, această limită de percepere care îmi dă posibilitatea transfigurării realității. Finisajul este iarăși un capitol asupra căruia insist, poate puțin prea mult, pentru că am convingerea că nu trebuie să diminuezi o concepție prin lipsa de virtuozitate. Mă străduiesc să obțin griuri luminoase, să mențin transparența tonurilor și, în general, picturalitatea pînzei. în afara picturii de șevalet mă preocupă arta monumentală. Am început cu tehnica mozaicului ștanțat și am lucrat în diverse colective. Deși îmi place foarte mult mozaicul, am senzația unei retroversiuni în latinească. Rămîn adeptul materialelor noi care, din păcate, la noi sînt foarte puțin experimentate, pentru că artistul riscă de două ori. O dată, prin lipsa de tehnicieni care să-i execute transpunerea lucrării în material definitiv și, a doua oară, prin lipsa de receptivitate a clienților, mai obișnuiți cu materialele clasice. Aceasta a fost și povestea betoanelor armate în Franța. Pe vremea cînd Auguste Perret le perfecta tehnica, studenții de la arhitectură preferau unei lecții de beton armat una de acoperișuri gotice. Iar la betoanele artistice s-a trecut mai tîrziu, cînd frumusețea acestei «roci» a înlocuit tencuielile care crapă urît. Structurile și griurile obținute cu o fidelitate impresionantă au făcut ca betonul să aibă din ce mai mulți adepți. Pentru a face însă betonul să te asculte este necesară o oarecare școlarizare; altfel, riscurile sînt foarte mari. De betoane m-am apucai cînd Lia Szasz mi-a cedat contractul ei pentru Costinești, remarcînd că formele mele corespund necesităților și «sentimentului » betonului. Nu a fost vorba decît de un transfer al formelor pe care le compun în dreptunghiul pînzei, cărora le-am adăugat o a treia dimensiune. Nici nu aș fi putut gîndi «în mai multe feluri », după împrejurări. La aceasta s-a adăugat un beneficiar generos din toate punctele de vedere (U.T.C.) și colaborarea civilizată cu arhitectul (Ciuli Enescu). M-am străduit să lămuresc ^aici unele lucruri referitoare la ceea fac. în concluzie, refuz ideea că aș fi abstract și cred că abia în această etapă am putut să reflectez mai sincer asupra realității.

In ilustrație: 1, Proiect de arta monumentală pentru hidrocentrala « Porțile de Fier»; 2, Conca—ambient, beton armat, Costinești; 3—4(împreună cu MARIUS CILIEVICI): Ambient, beton armat, Costinești; 5. Hidroameliorări, u/e/ pe pînză: p, Electrificarea țarii, ulei pe pînză.

Lectură:

Tablourile gliptice ale lui MARIN GHERASIM

In orășenismul său patetic și declarat, Marin Gherasim nu-i un anxios al civilizației, așa cum, aplaudînd sau deza-probînd, au comentat cronicarii expoziției de la «Apollo», după o lectură simbologică a imaginilor — abundente în indicii ale spațiului citadin. La Marin Gherasim însă, «urbanul» nu-i obiectul meditației (pentru exaltare: paseistă sau tehnolatră), ci locul critic al experienței sensibile. Relațiile imaginii avertizează asupra substratului conflictual. Sînt relații de tip binar — contraste ale valorilor (aIb-argintiu și negru-

brun), ale tonurilor (roșu-albastru), alternanțe etanșe de pozitiv-negativ, plin-gol, succesiuni de serii imprevizibile (alfabet informai) și serii redundante (semnale citadine) etc. Vechiul topos expresionist «oraș tentacular» e adoptat ca figură a stărilor labirintice și stăruie ca o cheie a ciclului de «Urbane» (uleiuri, culori acrilice, grafică, tehnici mixte). Imaginea se constituie cantitativ, prin cumul de secvențe, explici-tînd abundent o situație a pictoricitâții resimțită ca o criză în primul rînd a materiei: orizontul senzorial lipsit de natură, adică de stimulentul percep-tual organic, e refăcut la un nivel al iluzionismului chimic. Tactîlitatea este sugerată de calitățile vopselelor, valorile de sugestie ponderală și termică refac, la nivelul strictei tehnologii a picturii (strictă, însă deficitară), un standard de pictoricitate, o structură sinestezică a imaginii. Materialul face parte din limbaj. Culoarea metalizată, de pildă, e un ton denowtiv pentru semnificarea anorganicului și agită ipotetice afecte de laborator, opuse afectelor ce apar prin legătura omului cu natura. Condiția senzorială e intelec-tualizată, materialul tinde să acționeze pe cale conceptuală asupra imaginației noastre. Ambiția lui Marin Gherasim este să degajeze un nex senzorial specific spațiului urban, pe care se poate întemeia noua sensibilitate, recuperarea înstrăinării de natură. (Pictorul solicită așadar din plin facultatea de «recreare secundă » a privitorului său, îl copleșește cu semnale, îneît ajunge să fie apodictic prin insistența revelării, dar • π același timp atinge uneori violența și fanatismul unei arte primitive, cum și e — chiar dacă are un stagiu de două decenii— în ordinea viitoristă a picturii.) Căci arta aceasta merge instinctiv în direcția (informațională) identificării dintre limbaj și mesaj. Picturalitatea

joacă rol de captatio benevolentiae, menită a trezi interesul față de semnificația implicită a limbajului. juxtapunerea de factori senzoriali e desigur o manieră eclectică, dar ea tinde la sinteză, la un «supra-semnal » structurat după modelul perceptiv-intelec-tiv al funcției de aprehendare. Intuiția artistului ordonează componentele ținînd seama de puterea lor de apel fizic: de pildă, impactul primar, produs de suportul petelor largi de culori saturate, precede și asigură impactul secundar al scriiturii aplicate. Orizontul naturist al picturii refăcut abstract, chimic, e continuat, în complementara lui psihică, prin scriitura zgîriată pe culoare. E o graficare gestuală, purtînd mesajul pulsiunilor nervoase, linii, puncte, virgule, hașuri, tipice manifestări grafice ale dinamismului psihic, alternînd cu semne articulate, ordonate în sintagmele unui cod convențional — metrologic, rutier. Asocierea celor două marii serii insinuează substratul lor comun de factori ai comunicației (cf. vechiului postulat tehnica — prelungire a fiziologiei), gestul expresiv naște semne, iar signaletica socializată pare a fi conceptualizarea, stilizarea și darea în funcțiune a alfabetului stărilor sen-zorio-motorii. («Sistemul»de linii, cruci etc. indică într-adevăr o conduită antropologică analizabilă în termeni de activitate: stimuli și inhibări, permisivitate și interdicție, alertă și stopaj.) Căci numărul tiparelor operaționale e finit, presimte artistul, angajat in căutarea unei economii a limbajului care să noteze complicata situație a «eului» într-o lume la care se adaptează sensibil prin transferuri. Cu această tendință la exhaustiva exprimare a procesului de urbanizare a complexului sensibil, lucrările lui Marin Gherasim sînt cu adevărat tablouri gliptice, picturi purtătoare de inscripții. Par acquis de conscience, sa adăugăm că ele au un antecedent în expresionismul

abstract al lui Franz Kline, la fel unind o artă materiologică și o scriere gestuală, dar pictorul nostru estetizează, introduce ritmul interior lent și meditativ al caligrafiei și grația orientală,
ANCA ARGHIR
in ilustrație:
1. Urban /; 2. Urban XII; 3. Urban 72 (detaliu)
-y'·

altceva — menți-
Prima expoziție a lui Adrian Popovici a însemnat un remarcabil succes: cuvîn-tul revelație nu a însoțit de prea multe ori, și mai ales, cu atîta îndreptățire, debutul tinerilor sculptori. Prin ricoșeu față de formulele de școlarizare ce au menținut mai mult sau mai puțin disimulat ceea ce s-a numit «limba veche» a sculpturii, a apărut — cel puțin la institutul din București — în ultimii ani o soluție pe care Adrian Popovici, «moștenind-o», a condus-o la o concluzie cu un notabil coeficient personal. A sculpta nu
nîndu-se în limitele figurației, chiar dacă distanțîn-du-se de real — ci altfel, și anume după o «poetică» a nonfmitului; ușurință de contact — chiar dexteritate — cu un material precar, provizoriu, ce determină forma — « materiam supe-rat opus » dus la ultima consecință pe făgașul ex-presionist-mizerabilist. Cam aceasta ar fi împrejurarea, «accidentul autobiografic», pe care a știut să o fructifice Adrian Popovici, nu fără să includă (probabilele) afinități cu Ypousteguy — dintr-o fază mai veche — și cu Marino Marini. Pe planul «tehnicii», accentul particularizator vine din eficacitatea manifestării temperamentale expresioniste, ca proces de «alienare a corporalității » și de mortificare a suprafeței, în ceea ce sculptorii numesc judecata de pipăit. Compoziția Artistul și opera — în relație de « oglindire », cu « ravagiile timpului » asupra artistului — de altfel problema timpului și perisabilității revin în lucrări, dînd de bănuit prezența unei constante de gîndire — aduce o ¡limitare enigmatica, conform cu situația pe care Vianu o formula astfel: «enigma se reface și se prelungește într-o perspectivă ¡limitată»,
Adrian Popovici face, chiar de la început, dovada acelei energii asociative ce obligă la proiectarea creației sale pe terenul judecății filosofice și morale.
MIHAI DRIȘCU
in ilustrație, Artistul șl operei,
DEBUT
ADRIAN POPOVICI
ghips
24
1
* «
«sW,wh:;s'»OH*ШЯ muorivi, - tXPOZITIE ■■ wr nșsșt»v#j©m«us*· ч '«4»
tòMtìià «й ' «ими. V* »I*, WtiMr н. амсеки й ■ ;
>
'"i
'· ". k-rvr·4 -■· l* ·
•îl A'',·"
<1
.'|Ș«Șșcitd ttòéréftditf-jtó-АЙК KfMbteî «tòpi ;· tedeliberat asupré
; !< íjt^i p i uioдй&vД Ш treoijí.
•л úáte   iИмийi- áte Ssttetț· ‘fe 1 ■ aripífer ; aici

¿•♦èIIДO рмЙй- ш i|й- ®idtor artijS ástáX ■/Яiкнйвга^ », cH®1;
dâ^'^ișâi.-tirtșri'·:· '¡IMЙ |.гйррдa^\5H-;e*^-'.pГ0^ b¡K* : diț^abh^'
'^whfõ· зi de
tfr^Í;0wnàÍ ai telți ·■■&$ îstwtenți îp· ■■ Șliț*ihea^'..1țifâ·
pirttțwple iucfSii.' ''Ждлсмпё* <Йй'IP»Й>ÍM^ à.'<«ейЙ«иапі· »< àt
fíentru ar.te^9 <&йή^í ÿasiWfetea de' e-xóinu' ¿«țda'· jsài ,φ ja ::e«|
^йммі· 4<ЙЙЙa Я F^Hwior; CÎeișefâîíite noi;
:^tareșîurțKi.'atest ¿ошНи о -flit и rifitte ftțși. Statutul de
fiincjìo-¿«Mete este, ex- ' ««H» centru»:
> è -й p*й®й» âmHtò, presupunînd O preala-ШйШЦДй spretate — pentru, că
pubfi-Criiaí iar¿ W t&y^ érF propune opère finitei îte:;de. « tòmi
constituite s¿i >at«tòajf« acew cetiadM ún tac spèçifrcde dé^ . tewtipi
'bw^t^œia pÉHftpecttvelôr artW. ' după ·■ doMã jrWJ Opoziții W de
frumoase, dar iffiprtd» (una de pictură; Щ iarnă, alta
al cărui scop cvasi^dîdactrc (auto-definire 1 tó v P.ЫЙ U .
-omovată de artiști (în echipa ДГ
prin ,ilf constanta,

înct

______ _. > ' : · ^<;· - '■- ν' ■
tSTțțOTgTțf * ■·<ι··
? >.

■><A'·?:'
- ,
Λ . 4,* ж* .
Ï! íí.ή
¿ . л « и .-г · ț ел « * к .^Λí ¿ it ч

¿ *
C<*
Atonta Gtâ&raЙ ff/fãsrí» кφ; ·· .Y

.« ** · ï

1
i
1
•Λ

J

Il Xχ

едН’бФ tí-
X';.

1 ir
f
■нв»
*.v;.

À
.',.· -й . *·1Г·. ’

Ч itf;

• г·

» - . Л#

ó- î
'■’vi\cЛ
• ? / 4 ■’ * ■

' - V
X ·* .·Γν tf
W
Esali®

t ·
%

%
*7 /

Λ

a
■

de sculptură m©oum®Maîl Câhcț
F Jltoee,. Unirea, iш atinw și- l George Ap «tu* Aurei ian МЙ& АРШ Rat
iciи Mateescu, Aftdț& Ko$s șt mențiuni fi subvenții pentru сей Tema
Mihal Wteazut; 5 mențiuni a 50Ш tó 0%,__, . л ,_. __ r _
de la 1 martie curent - Mirtea Spătar^ tWu Й^vЙI, tíortō fi¿3¡rЛIЫM:·β
Tema Ștefan cc/ Moré: un premiu de 2© 000 VЫIеми; 3 mențiuni « S OOO

lei jl subvenții de cite SW® M mur s terme® tìfe tíei tañí Ștettnetcu. Mihei Suculei; o mențiune onortftci — Mujsoloon Tiren.
Ț«m» Unireo : o mențiune a 5000 lei «i o subvenție dé ЙОС«ei tonar, ps Wmendo M - Napoleon ТйШ
mențiune e 5000 d *** í icol e nea.
Ți p fl Biberon*. 4 mențiuni a SOM lei “.Gbeoribe Tt τΰ, Porio Ш .
Gabrieli Manolo Adoti?
бгиоге Minea. ι ■ ■.·■.;

BULETINUL FORMELOR FRUMOASE

STICLA ’73

A doua expoziție deschisă la galeriile Art Ind a cuprins prototipuri realizate de creatori ai Centralei industriei sticlei și ceramicii fine la fabrica « Vitrometan » din Mediaș, sub îndrumarea artistului italian Egidio Constantini. Autorii prototipurilor — pentru corpuri de iluminat, obiecte de uz gospodăresc sau cu destinație decorativă — sînt : loan Adam, Zoltan Acs, Eugenia Barac Enescu, Eulaiia Crișan, Valentin Dumitrașcu, Anca Macovei, Șerban Popa, Adolf Sura. Ei au fost sprijiniți de un grup format din 16 dintre cei mai buni maiștri sticlari de la fabricile de la Mediaș, Turda, Tomești și Pădurea Neagră și de un colectiv de ingineri (Simion Jurcan, Mircea Iepure, Adrian Brujini).
în condițiile în care estetica devine tot mai hotărît o dimensiune a creșterii economice, scopul colaborării Ministerului industriei ușoare cu Egidio Constantini a fost ameliorarea producției în domeniul sticlăriei, avînd în vedere și faptul că — după declarațiile artistului italian — «sticlarii români sîntdeosebit de talentati și de receptivi la nou, iar România dispune de tot ce este necesar pentru ca sticlăria fabricată aici să ocupe un loc de frunte pe piața mondială».
Discuția cu cîțiva dintre creatorii care. între 9 ianuarie și 9 februarie, au lucrat la Mediaș, s-a referit la formele concrete ale acestei îndrumări : punerea la dispoziție a unor sisteme tehnologice de lucru, rețete de coloranți, precum și supervizarea, selectarea dintr-o cantitate de proiecte de prototipuri a căror «temă» a fost fixată, în cîteva cazuri, cu un an înainte. în urma acestei experiențe, artiștii-proiectanți propun ca, pentru îmbunătățirea acțiunilor viitoare, cercetarea artistică și cea tehnologică să fie pe deplin suprapuse, iar legătura creatorului de forme cu aceeași echipă de muncitori să fie întotdeauna asigurată.
In expoziție «atrag atenția» corpurile de iluminat ale lui Șerban Popa (una din datele inițiale ale proiectelor fiind suprimarea aproape integrală a părților metalice), seria de obiecte cu destinație sanitară propuse de Eulalia Crișan, obiectele de uz casnic ce aparțin Ancăi Macovei, Eugeniei Barac Enescu. Un «sector» al expoziției este ocupat

de prototipuri ale echipei de sticlari italieni conduse de Egidio Constantini. N. D.
33
ATELIER
LIANA AXINTE
Sculptor. Născută la 23 iulie 1943 la Ploiești. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu » (1968). Din 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1969, 1972 — București.
Premii: Premiul U.A.P. pentru sculptură pe anul 1971 (colectivul de artiști de la Tabăra de sculptură Măgura-Buzău).
Lucrări de artă monumentală: 1970 — Icar, piatră. Tabăra de sculptură Măgura-Buzău; 1971 — Pietà, piatră, Tabăra de sculptură Arad.
«. . . Dacă vrei să cunoști sau să intuiești firea muntelui, nu trebuie să te grăbești. Un munte, care a crescut în multe sute de mii de ani, nu ți se dezvăluie în cîteva minute. Dar ajunge oare răstimpul vieții tale, ca să cuprinzi imaginea muntelui?...» în principiu, nu are importanța cine este autorul: ceea ce am citat poate intra în perimetrul unei men-Calități universale sau, poate cu deosebire, extrem-orientale? î Oricum, pentru a nu-mi lua prea de timpuriu răspunderi care sînt numai personale, prefer acum să mă exprim prin cuvintele altcuiva.
w
ATELIER
ILEANA
MICODIN
Gravor. Născută la Craiova, la 20 ¡unte 1929. Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu» din București (1952).
Din 1957 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1966 — Sofìa: 1968 — Linz, Kõln, Tel-Aviv: 1969 — Torino, Budapesta, Praga, Helsinki, Viena: 1970 — Düsseldorf, Milano, Roma, Este, Rabat; 1971 — Düsseldorf; 1972 — Biela, Tokyo. Moscova, Cleveland, Boston, New York, Havana, Milano.
Participări la expoziții internaționale: I967 — Ljubljana; 1968 — Cracovia. Buenos Aires, Tokyo; 1969 — Ljubljana, Barcelona; 1970 — Cracovia. Florența; 1971 — Ljubljana; 1972 — Frechen.
Mă străduiesc să cercetez problemele de fond ale meșteșugului meu, căutînd să descopăr multiplelele rațiuni care îi și îmi justifică existența, sperînd mereu în a le inventa acolo unde nu există.
lac parte dintre acei artiști care vorbesc cu greu despre ei înșiși, regretînd în rarele ocazii cînd, totuși, reușesc s-o facă.
I, țărușul; 2. Doar un colț de cer; 3. Țdrmuri; •|. Direcția nopții,

rr-
ATELIER
SILVIU
CATARGIU
absolvent
Г'И ?!
Institutului de arte plastice Cluj, clasa prof, Romul Ladea
■ ·’■ , -Λ 4
■.·· J

Muncesc însuflețit de o singură speranța că într-o zi dalta mea va inima moșii l-au prins, întreg
putea scoate din pietrii o fărîmă din visul pe care stră-arcuirile Vorone-
HusLrație;
Auror° I; 2. Mireasá II; 3. Mlreasû I
Sculptor. Născut la 8 ianuarie 1939 la Capul-Codrului (județul Suceava) Studii
« Ion Andreescu » din (1965).
Din 1965 participă la manifestări colective.
Lucrări de artă monumentală: 1972 sculptură Măgura-Buzău, Aurora, piatră
■: ,15'   ■
-
. · ·- ДIЛ.Лтм. <. JT.

CĂRȚl/lDEI

O INVESTIGAȚIE CONCENTRICĂ A „KITSCH"-ULU|·

Din ce în ce mai sensibili la. proliferarea unui fenomen pe care l-aș numi «poluare artistică », esteticienii și teoreticienii artei de pretutindeni încearcă să-i detecteze sursele de apariție, condițiile social-culturale și economice favorizante precum și variatele forme de manifestare implicită și explicită. Arta surogat, prostul gust agresiv sau numai dulcegăria banală, caracteristice obiectelor ce invadează «piața artistică» a societăților de consum au făcut, în ultima vreme, obiectul a numeroase studii și monografii critice. Subsumate îndeosebi noțiunii de « Kitsch», aceste fenomene de pervertire a unui ideal estetic și chiar de viață au fost discutate, cel mai adesea, doar la nivelul universului estetic, ca niște forme de manifestare patologică. Din acest punct de vedere, studiul analitic dedicat de Moles Kitsch-ului deschide cel puțin două perspective noi de abordare a fenomenului: o dată prin identificarea și discutarea Kitsch-ului la toate nivelele de activitate cultural-spirituală ale societății contemporane și, a doua oară, prin evidențierea și a unor laturi pozitive sau cel puțin socialmente necesare ale fenomenului respectiv, Cartea lui Abraham Moles reprezintă, astfel, după opinia noastră, cea mai complexă, multilaterală și riguroasă analiză a Kitsch-ului din destul de vasta literatură dedicată în ultima

* Abraham A. Moles, Le Kitsch art du bonheur, 1972,

vreme acestui fenomen. Dar să argumentăm: în primul rînd, sub aspectul complexității de-mersului analitic, reamintim lărgirea sferei de fenomene în care este identificat și analizat Kitsch-ul, urmărirea lui nu numai în formele degradate ale creației artistice, ci și în aspectele esteticului cotidian, ale design-ului sau în producția, obiectelor de larg consum. Dacă Kitsch-ul a fost cercetat pină acum ca fenomen estetic, Moles îl plasează în contextul mult mai convingător al sociologiei și teoriei comunicațiilor, ajungînd la noi și fructuoase concluzii privind esența și căile sale de manifestare.

Sub aspectul multilateralității din care este abordat fenomenul cercetat remarcăm apoi faptul că Moles nu se mai limitează la analiza procesului de creație și la obiectele ce poartă însemnele Kitsch-ului, ci îl identifică și în modalitățile de receptare (publicul Kitsch) sau în diversele atitudini comportamentale («stilul de viață» Kitsch).

in sfîrșit, caracterul științific, plusul de rigoare ce caracterizează studiul de care ne ocupăm, se datorește în mare parte metodologiei

moderne de care s-a servit autorul și care nu se mai reduce la metodele clasice (mai cu seamă descriptive) ale științelor sociale. Deși face apel la materialul cercetării social-empi-rice, Moles pune pe primul plan o analiză semantică, orientată interogativ. Este urmărit astfel modul în care conceptul de Kitsch a contribuit la conștientizarea unui anumit tip de comportament.
O primă concluzie la care ajunge Moles, în urma creionării acestor tipologii, precum și a analizei relațiilor dintre Kitsch și funcție, consemnează faptul că fenomenul Kitsch se manifestă multilateral, în artă ca și în design, în comportament ca și în creația și ambianța cotidiană. Kitsch-ul se înfățișează asemeni unui Proteu modern, ca degenerare a bunului gust, ca amestec al unor categorii eterogene, ca. nemijlocită plăcere de viață și drept ceva ce nu presupune efort. Toate aceste momente se contopesc într-o uniformitate ostilă artei adevărate. Discutînd în continuare funcțiile actuale ale Kitsch-ului, Moles se oprește cu precădere asupra celei socio-economice și asupra celei pedagogice. în primul caz reținem observația că pentru omul contemporan Kitsch-ul îndeplinește în primul rînd sarcina de a-i satisface dorința de plăcere și bucurie cotidiană. Cu alte cuvinte, el asigură spontaneitatea satisfacerii plăcerii, ceea ce, desigur, principiile transcendentale ale frumosului și untului nu pot realiza. Prin aceasta el readuce în actualitate prețuirea talentului « manufacturier », a meșteșugului, fiind totodată sinonim cu reaccen-tuarea anarhismului în artă, care se articulează ca comoditate, ca formă de confort ce cuprinde toate sferele vieții. Sau, cum spunea Morin: «Kitsch-ul este identic cu victoria talentului asupra geniului ».
In ce privește «funcția pedagogică» a Kitsch-ului, considerată ca fundamentală, Moles exprimă aici un punct de vedere original asupra efectelor sociale ale Kitsch-ului. Penii ajunge în posesia «bunului gust », consideră Moles, cel mai simplu este să parcurgi, în otdine ieiarhică, toate treptele «prostului
gust », purificîndu-te («rafinîndu-te ») treptat si ureînd întreaga « piramidă a pretențiilor calitative». Imitația reprezintă o cale normală spre a ajunge în posesia unor mobile stil; o copie în stil gotic produce criterii reduntante pentru receptarea goticului autentic. Funcția pedagogică a Kitsch-ului a fost, în genere, permanent neglijată, ca și funcția nenumăratelor sale semnificații secundare, într-o societate burgheză — consideră Moles — este firesc să accedem la autentic numai pe calea inautenticului, respectiva Kitsch-ului. Acesta oferă membrilor societății masificate o satisfacție evidentă și, prin intermediul acestei satisfacții, le oferă posibilitatea apariției de trebuințe, considerate inițial inutile. Semnalînd reflexele pozitive ale acestor funcții sociale îndeplinite de Kitsch, Moles nu cade în eroarea de a le rupe din context și de a le aprecia în sine. Dimpotrivă, el le consideră un «rău necesar», scuzabil numai atîta vreme cit educația artistică insuficientă a maselor, pe de o parte, și caracterul «aristocratic » al creației artistice, accesibilă numai unei elite, pe de altă parte, împiedică împlinirea funcției hedonistice și a celei educative prin mijloace intrinseci artei autentice. Prin aceasta, cartea lui Moles ne adresează un dublu și grav avertisment: o dată privind pericolele de denaturare și degradare a valorii estetice în urma concesiilor făcute facilității, succesului de public cu orice preț și predominatici criteriilor comerciale în artă, iar a doua oară privind sprijinul inconștient ce-l dau procesului de răspîndire și generalizare a Kitsch-ului acei artiști indiferenți față de adresa reală și gradul de accesibilitate al artei pe care o profesează.

Ascensiunea Kitsch-ului nu poate fi barată prin măsuri administrative, ci numai printr-o contraofensivă a valorilor artistice autentice, care să se adreseze publicului cel puțin la fel de convingător ca acel « dulce viciu» al Kitsch-ului, respectiv al acelui «art du bonheur» cum îl numește Moles. V.E. MASEK

St
PSYCHOLOGIE DU
KITSCH
bu bonheur
•HBRRHflM MOLES

La 26 ianuarie 1973 a avut loc la București Colocviul Petrașcu, organizat de biroul secțiunii de critică și de secțiunea română a AICA, cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii pictorului. Publicăm extrase din textele comunicărilor ținute cu acest prilej de criticii Aurel Broșteanu, Ion Frunzetti si Theodor Enescu.

AUREL BROȘTEANU

Petrașcu între vechi și nou

în 1901, un tînăr pictor român, trimis de stat, prin stăruința lui Nicolae Grigorescu, la studii, în capitala Franței — centru nedis-cutat al mișcării artistice mondiale — scrie de acolo protectorului său care îl și tutela artistic: «Abia am văzut saloanele, care m-au lăsat indiferent. Louvre-ul are din ce în ce

Ma3к** * ¿жãt : 1 ' á " ·”* ’ Λ · “· ■ I · Í Ы ι * ' F > й Λ 1 ·

un deosebit farmec pentru mine». Comemo-ratul de astăzi, Gh. Petrașcu, pe atunci în cel de-al 29-lea an al vieții, se mărturisea prin aceste rînduri, în afara luptei pentru schimbarea sensului artei și găsirea unei direcții noi efortului ei, luptă purtată tocmai în sînul saloanelor pariziene pe care el le ocolea, și totodată ca unul ce se sprijinea pe arta de ieri, împătimit cum era de valori muzeale pe care, un an mai tîrziu, în drumul înapoi spre țară ca și în abaterile intenționate de la el, avea să le urmărească tot așa de avid și în alte mari muzee europene: la Londra, la Haga, la München și la Viena. Apare cu atît mai susceptibil de a intriga faptul că, în 1903, deci după încă un an, unul din primii săi critici, Balthazar, aprecia că anumite lucrări, din expoziția de la Atheneu a lui Petrașcu, sînt ceva nou pentru publicul nostru, că el este un artist pornit spre inovații, ba, mai mult, un revoluționar în artă, menit să marcheze o epocă în istoria picturii românești.. .,

ã ™ » f Lfț W I л fțl b « * H F J · 1 ' / . * f f ț * *

[·. ·] Revoluționar sau clasic, candidat la gloria muzeelor? — iată o întrebare care se pune în chip firesc, îndreptățind interesul ’ncercăriî noastre de a lămuri cît de cît poziția artei petrașciene în alternativa dintre y®$hi și nou. Un fapt în aparență divers, flatat de Zambaccian, permite o primă ‘ncursJune în problemă, Cerindu-l-se de un amator să-și dea părerea asupra unei pînze,

i‘λ·’· 'i* r· ■ Λ· > ’p* -г

de influență grigoresciană. în această privință, faptul că datorita predominării acestuia, pînă și unui critic perspicace i-au putut scăpa simptomele noului, prezente în această pînză, este el însuși simptomatic pentru felul neobișnuit în care pictura lui Petrașcu introduce noul și îl face eficient. Cu atît mai eficient cu cît mai acoperit sub masca vechiului, spre deosebire de felul ostentativ, chiar zgomotos, anticar fără scrupule o aplicase. Semnificativă al afirmării lui în arta secolului nostru. Acest

în relatarea lui Zambaccian ne apare această fel propriu artei lui Petrașcu constituie însăși
deslușire a unui chip nou sub simulacrul   cheia înțelegerii ei sub raportul confruntării
unuia vechi, suprapus lui pînă la confuzie. între vechi și nou,
în pinza care iscase îndoiala colecționarului   Tabloul din colecția Doña oferă din plin spcc-
era încă Grigorescu, dar, lucru important: tacolul unei asemenea confruntări. E ca o des-
era deja Petrașcu L Era ¿încă si,. într-o marei măsură Grigorescu, dar era, chiar și numai ca un glas firav, Petrașcu. Era el, cu însușiri •de Țila Tnceput pînă la
un cap de femeie legat într-un tulpan alb și semnată Grigorescu, Zambaccian — deși motivul, armonia, stilul erau grigoresciene, a avut o îndoială, iscată de vigoarea tușei și de unele accente mai robuste. Trimițînd pe amator la Petrașcu, profund cunoscător al artei maestrului, acesta și-a recunoscut imediat pinza din tinerețe, ștergînd semnătura apocrifă a lui Grigorescu, pe care un

părțire a pămîntului de ape; și nu doar in înțelesul curent al expresiei, ci și într-unul mai special, ținînd de resortul artelor plastice. Un element prin excelență solid este despărțit de unul prin excelență fluid; fluiditatea este aici a atmosferei, redată cu acea lărgime de tușă și cu acea transparență luminoasă care, de la prima ochire, fără voie, cheamă pe buzele privitorului un nume familiar; Grigo-** 4 · I * * Í '4 * 4 ‘   U '· ' ' * , · * ’* · ' * · * rescu.
în opoziție cu ea, asemenea hărții unui conti nent pe fundalul oceanului aerian în mișcare, [..,] «Țărăncuța» din Colecția Elena Dona, se desprinde, cu limpezime de contur, forma personajului reprezentat: Petrașcu este întreg în această voință încordată de integritate a cercetătorii formei, de afirmare a identității ei materiale atenți ai artei lui Petrașcu, criticul Aurel dare.
Vladimir Diaconu,
unui nod dialectic în structura acestei pinze, se mulțumește s-o citeze ca o exemplificare a afirmației că Petrașcu a rătăcit cîtva timp pe urmele lui Grigorescu.
[;..] Dar, pe cînd în acel «cap de femeie».
de netăgăduit, care sfîrșit, aveau să-i marcheze stilul.
[. . .] Jucînd rolul unui developator, pictura lui Grigorescu îl revela. I-I revela poate chiar ucenicului care nu era conștient, de un alt nou și nu urmărea conștient un altul, decît cel dăruit cu atîta dărnicie artei noastre de însuși maestrul: exaltarea colțului de țară românesc prin virtuțile picturii după natură.
pictată în 1907, poartă și ea, în așa mare măsură, pecetea stilului grigorescian, încît nu e de mirare că unul dintre
fără a bănui prezența
Am pronunțat cuvîntul «continent», și el, socotim, spune totul. Forma, în pictura lui Petrașcu, conține, ține laolaltă, strînge toate într-un tot, le încheagă» le conferă acel cheag pictural despre care atît de sugestiv se* rostește Și rato; ea are aici o soliditate prin Vigoarea tușei șl accentului mai robust, care provine mai degrabă din precizia raportu-Petrașcu doar își marca Individualitatea în   rilar geometrice care o articulează, subli-
raport cu arta maestrului său electiv, aici, nlată prin contrastul de valori tonale, de-

prin vădirea unei, voințe de artă proprie, el își afirmă personalitatea, deși tot pe un fond
cît din concentrarea materiei picturale proprie unei faze mai tîrzii. Prin vigoarea lor, • rl* *   .   ·'. 4 · . '   t

in ilustrație: autoportrete ale pic-torului, cintate 190 r, 1909. 192.1, 1923 (sus). 1921, 1923 jl 1931 (jos)
aceste raporturi amintesc încăpățînarea lui Cézanne clin faza constructivă a picturii sale, de a figura totul prin cilindru, con și sferă. Faptul că o lucrare timpurie a lui Petrașcu, aparținînd, prin reperele ei imediate, unei zone culturale fără contact cu revoluția declanșată în artele plastice europene de încăpâ-țînarea ursuzului meșter de la Aix en Provence, evocă aspectele cele mai radical noi ale artei acestuia, este îndeajuns de elocvent spre a da măsura noului implicat în vocația artistică a lui Petrașcu. Subliniez cuvîntul «vocație» pentru că voința sa de a-și ordona universul creației în funcție de un ideal constructiv vegheat de geometrie nu are nimic conjunctural și mimetic, ci, gaj al
I
autenticității, străbate întreaga sa operă ca o legitate proprie ei, adîncindu-și rădăcinile într-un spațiu stilistic cu totul altul decît cel care l-a autorizat pe Cézanne să tindă a-1 reface pe Poussin după natură, și anume într-un spațiu stilistic familiar: cel al picturii noastre vechi de fresce și icoane. Că năzuința spre forma construită geometric reprezintă o constantă a artei lui Petrașcu, ne putem da seama chiar și din faptul — relevat de noi în articolul publicat în revista « Arta» (nr. 8—9/1972) —că în una din ultimele sale lucrări, poate chiar ultima, « Natură moartă cu carte și anemone», apare ci un ecou schema geometrică a arcului de cerc de trei ori repetat, care în tabloul din colecția Dona, pictat cu trei decenii și jumătate înainte, constituia principala osatură a figuralului. Iar că spațiul stilistic, din care
își trage seva voința constructivă aflătoare la baza acestui tablou, este nu cel al clasicismului francez — ca în cazul lui Cézanne — ci acela al vechii noastre picturi de ^resce și icoane, a cărei ambianță va fi modelat desigur îndelung spiritul lui Petrașcu, ne putem da seama, din ascetismul formal, rebel oricărei discursivități, concentrat în sine, care caracterizează latura constructivă a tabloului.
Siluetarea figurii, prin contrast de tonuri pe ecranul luminos pe care îl formează zidul ca fundal, dă tabloului un aspect prin excelență planimetrie și exclude compoziția de forme discursive în cuprinsul unui spațiu concav de tip renascentist, nu însă și relieful ușor convex, de maximă concizie, propriu reprezentării spațiale bizantine.
Pînă și unele caracteristici morfologice legate de construirea unui asemenea relief sînt prezente aici: accentuarea prin contururi întărite a curburii formelor profilate în plan, conjugată cu accentuarea sfericitățn acestora prin tușe vii de lumină filiforme paralele contururilor.
Hieratismul bizantin al icoanelor, ca rădăcină a uneia din caracteristicile interpretării sti-

Iiчкe petizione încremenirea mișcării mtr unuldinaspe<.tele ei fugitive -a niai fost remarcat în critica noastră ele artă șl anume de însuși Aurel Vladimir Diaconii, amintit mai înainte; dar aceasta' nu ' l-a ferit săi

ignoreze piaren ța tocmai 'acolo unde prin el ca un latalkator al voinței constructive proprii, Petrașcu își afirma într-un chip.mai hotărît noul personalității sale artistice. Impresionantă este întîlnirea în același tablou a două mari tradiții ale artei noastre naționale : tradiția picturii grigoresciene și aceea a picturii de icoane, Felul în care se îmbină ele în sinteza petrașciană este cu totul caracteristic. în timp ce tradiția grigoresciană, preluată prin contagiune din mediul artistic al vremii, este patentă, impunîndu-se cu evidență, cea a picturii de icoane, preluată prin libera determinare a unei noi voințe de artă, este latentă, apărînd doar în filigran și, ca atare, dezvăluindu-se doar privitorului atent. Deosebit este și rolul lor în sinteză, căci din cele două tendințe al căror antagonism — cum am căutat să arătăm în articolul din
revista « Arta» — asigură picturii lui Petrașcu indisolubila unitate de formă și substanță, tradiția picturii de icoane servește tendința de afirmare a autonomiei formei, în timp ce tradiția picturii grigoresciene servește tendința opusă, de subordonare a formei conexiunii spațial-temporale.

în desfășurarea ulterioară a antagonismului, cele două tendințe nu vor mai fi reprezentate în mod explicit prin statica formei, proprie picturii de icoane și prin dinamica spațială, proprie picturii grigoresciene. Dar, indiferent de modalitate, felul îmbinării acestor tendințe va rămîne același, noul tendinței constructive apărînd doar în filigran, ca o schemă geometrică subiacentă. Ne referim aici, în mod special, fără a mai reveni, la peisăjul Toledo, pe care l-am analizat în articolul din revista « Arta »,

în această particularitate a îmbinării celor două tendințe antagoniste se poate descifra o altă deosebire față de cea de-a treia fază a picturii lui Cézanne, faza propriu-zis constructivă, care, ca și feluritele stiluri constructive ce descind din ea, afirmă în mod fățiș geometria.

Petrașcu nu va abdica niciodată de la relativul formei organice în favoarea absolutului celei geometrice, ci le va înterrelaționa, potrivit relației « în văluit-dezvălult ».

Cînd, în fața pastelului «Cîrciumărese », florile lui preferate, din grădina atelierului de la Tîrgoviște, el exclama «Ce bine desenai ! », i dezvăluia perfecțiunea ascunsă a formei geometrice dincolo de seducțiile și pi in Intermediul seducțiilor idei organice.

mereu altele, în funcție de incidențele conexiunii spațial· temporale, Aceasta perfecțiune ni se dezvăluie ca principiu permanent de referință și nouă, celor care privim tabloul «Cîrciumărese» din colecția Zambaccian. însuși procedeul pictural este adaptat revelării geometricului în transparență pe fluxul culorilor, alimentat încontinuu din adîncul greu al materiei. Folosirea concomitentă a pensulei mînuite liber, spre a reda în toate peripețiile lui acest flux și a cuțitului de paletă, care îngheață pe muchii de cristal translucid metamorfoza culorilor, constituie instrumentul tehnic prin excelență propriu traducerii dualismului implicat în viziunea marelui pictor, căruia geometricul îi apărea ca un principiu de structurare a organicului în sinteze mereu noi; constituie, repetăm, un instrument tehnic în serviciul unei viziuni, Subliniem aceasta fiindcă în receptarea critică a prețiozităților de pastă, rezultate din folosirea lui, există pericolul denaturării acestui instrument prin transformarea din mijloc în scop, ca și cum marele pictor ar fi fost un simplu meșteșugar care urmărea prin rețete sigure efecte sigure, iar nu artistul demn, stăpîn pe o viziune proprie, în exprimarea adecvată a căreia prețiozitățile de

pastă i se oferă de la sine și pe deasupra, ca un epifenomen condiționat de însăși această viziune.

ION FRUNZETTI

% ■ * 9 - Я к A 1 · . ь ţ · л\.
•Л
Ύ 'i Í ; да Ш

Un pictor al potențării realității

[. . .] Petrașcu este una din marile mele dragoste în acest univers românesc și poate că uneori nu am regretat că fac parte din neamul acesta și pentru că l-a dat pe Petrașcu. Este o dragoste, și dragostele nu se analizează, sau, cînd se analizează, a dispărut dragostea. Dar ne-am învățat să aplicăm niște grătare și să întrebăm: este Petrașcu de pildă sau alt artist un pictor al realității? Este un pictor de imaginație? Este un pictor de observație? La școală învățam că între arta de imaginație și arta de observație este o netă delimitare, există un distacco, un stacatto; e o artă de observație, de-o parte, șl aceasta e arta realistă și este o artă de imaginație, pe de altă parte, care nu este o artă realistă. Eu vreau să afirm aici - și dacă aș fi Argintescu-Amza aș spune «asu-mîndu-ml toate riscurile » (pentru că de fapt nu există nici unul I) că Petrașcu este un mare pictor nereallst al realității. Ceea ce a spus acLAurel Broșteanu. cu multă acuitate a analizei vizuale și cu atît de sinte-
tică formulare, este cu Lotul valabil. Petrașcu este un pictor pentru care realitatea există cu putere și pentru care pictura este altceva decît constatul realist. Petrașcu este un abstractor de chintesențe; Petrașcu nu urmărește - ca pictorii din succesiunea Barblzo-nismului și ca maestrul său Grigorescu însuși— aspectul retinian al unei realități în continuă curgere; el nu este un pictor pentru care universul fluid să închidă, în mersul iui de lavă înaintîndă, morenele; el vede, dincolo de fluide, solidele pe care aceste fluide se mulează, adică un dialog dintre obiect și spațiu, care constituie la urma urmei subiectul plastic al oricărui pictor, independent dacă pictează camere închise, balcoane cu deschidere spre orizont, peisaje, naturi moarte, nuduri care plac sau nu plac unui colecționar, portrete și scene; independent de tipul tematic predilect, orice pictor pictează raporturi între spații pozitive și spații negative.

[., .] Sigur, toți pictorii sînt îndrăgostiți de concret, pînă la un punct: pictorii adevărați; și toți pictorii sînt abstracți în dragostea for de concret, iarăși pînă la un punct: toți pictorii adevărați. Un pictor care πυ-și redă abstract dragostea lui față de concret nu are șanse să învingă și nu va ft niciodată un pictor al realității. Un pictor care nu intră în marea abstracție care dă esențialul lumii acesteia, inteligibilitatea ei, și rămîne la aspectul ei strict retinian, exterior, curgător, fluid, este un pictor care, de asemenea, nu are șanse să găsească cea mai bună cale de comunicare, este un vînzător de senzații în coajă proprie.

[...] Este un pictor a! materiei ? N-aș cuteza să spun DA. dar n-aș cuteza să spun NU. Nu cred că un pictor al materiei este un pictor care trebuie neapărat să renunțe a căuta altceva decît substratul strict tactil al materiei. Nici nu cred că numărul de sinestezii posibile pe care le produce un semnal optic — decide de realismul lui — fiindcă aceasta este pictura în fond: un număr de senzații care vin de obicei pe calea altor simțuri decît cel optic și care se trezesc în memoria noastră afectivă la vederea unui semnal optic. Cine nu pricepe că este vorba de sinestezii aici, de trezirea unor senzații specifice altor simțuri decît celui optic prin optică, n-a priceput mecanismul cifrării

convenționale a limbajului pictural. Din pricina aceasta socotesc că Petrașcu, dacă a văzut în materie ce a văzut, a și izbutit să ne sugere nu numai că dincolo de gavanos s-ar găsi smîntînsă - aceasta este o asociație mintală și nu iese din semnale optice - cum ar fi sugerat (hardin (se pare c.i aici se adăuga o
habitudine literara de a judeca obiectele, nu recunoașterea obiectului conta aici, ci pur și simplu identificarea gradului în care formula lui sinestezică a putut să fie transmisă
pe cale optică).
Petrașcu face într-adevăr impresia de mare pictor al realității. N-am auzit pe nimeni încă să spună altfel, în afară de cîțiva proletcultiști, într-o perioadă pierdută, cînd Petrașcu nu trebuia expus pentru că — se spunea — nu făcuse « teme majore » I Cineva a vorbit aici de apropierea lui cu Șt. Popescu. Vă spun drept că, deși am recunoscut cît de exactă este apropierea, ml-am spus: — lată cum falsifică timpul niște perspective ! — pentru că eu nu mai pot auzi numele lui Petrașcu lîngă acela al lui Ștefan Popescu fără să tresar ! Ca și cum cineva ar pune numele lui Delacroix lîngă — să zicem
— al luiCarolus Duran. Sau peal lui Mi rea, care acum 30 și ceva de ani încă putea să fie președintele tuturor juriilor, lîngă omul pe care Mirea putea să-l și respingă în momentul acela dacă ar fi participat la juriu: Țuculescu. Sînt niște apropieri care nu se mai pot face — fiindcă ieșim dintr-un domeniu și intrăm în altul. Adică, Petrașcu este un pictor și un pictor
j poet; un pictor poet înseamnă un om care s-a zbătut cu problemele existenței, așa cum ni se revelează acum că s-a zbătut; pe vremea aceea am auzit critici, încă mari, care spuneau :
— Petrașcu nu simte altceva din lume decît
r . ’ · · ?
bucuria lumii ! — și aceasta pentru că este dintr-un neam de răzeși care au simtit această » I
bucurie de-a lungul existenței lor, îndestulate, pe de o parte, iar pe de altă parte totdeauna entuziasmat de spiritul podgoriilor tutovene prin care a hălăduit etc. Am și folosit aceste citate o dată și sînt ale unor
Petrașcu ? ! Este lumea care se
mult Petrașcu
mari maeștri. Dar se poate reduce la atîta poezia internă a operei lui vorba aci de un dialog cu rezolvă totuși tragic.
[.. .] Nu știu cît a știut de
că seamănă cu Rouault, dar seamănă. Pe drept cuvînt, Șt. Nenițescu, care este un maestru al unor asemenea apropieri, a vorbit de romantismul lui Petrașcu, Este un romantic; șî Rouault este un romantic, dar romantismul lui Rouault este romantismul tragicului, care se rezolvă expresionist. Am văzut la Muzeul de artă modernă al orașului Paris ° mare expoziție a legatului unui dentist; am văzut o imensă cantitate de opere Rouault, dintre care unele mi-au tăiat răsuflarea numai prin frumusețea lor, ci pentru că
nu
*ecîiv îl regăseam pe Petrașcu în ele, Nu P /,acă PeWu s-a gîndit vreodată la l| ^ПГ sînt ailnW, consangvinități Ma e r ire se revelează pînă și în desenul
lui Petrașcu» A spus Aurel Broșteanu: este un pictor în care geometria lumii se revelă, deși nu a renunțat niciodată la gradul de aleatoriu al organicului, sau poate așa ceva, nu rețin exact cuvintele, dar mi s-a părut că înțeleg aceste sensuri. E adevărat, dar ca să pricepi că sub

aleatoriul formelor organice, schimbătoare și fals simetrice ^există o geometrie subiacentă care poate fi revelată și
care trebuie să transpară, că există un sta-tism al curgerii heraclitice, că este eleatic și heraclitismul pînă în cele din urmă, că apa Veneției este un cristal și că pereții leproși mîncați de timp, care nu-ți vorbesc decît de decădere prin vreme, sînt totuși elemente ale eternității noastre spirituale, pentru ca să înțeleagă cineva lucrul acesta trebuie să fi avut o conștiință tragică. [. . .]
Un pictor care se așază în fața realității și vrea să înțeleagă de ce este frumoasă, nu spune despre operele lui decît: — Vreau să le fac frumoase !—« frumoase » însemnînd nu registrul mărunt afectiv care te face să vibrezi egal cu oricare dintre oameni, de o cultură, independent cît de dezvoltată, cum de foarte multe ori există tendința să ni se ceară: — Să fie frumoase, domnule ! Tablourile să placă la toată lumea!
Nu pot să placă la toată lumea. Nu au cum. Este frumos pentru unul ce e frumos pentru
el, și este frumos pentru altul ce e frumos pentru el, și nu va putea niciodată un pictor
să fie numai la nivelul la care place tuturor,
pentru că atunci va fi obiect de consum pseudo-artistic, de tipul plăcintelor publicitare, care se pun pe toți pereții orașelor, sau de tipul picturii de gang, care nici aceea nu place tuturor. Dar în momentul în care un om intră în transă uitîndu-se la geometria interioară a unei peluze de cîrciumărese în fața atelierului lui dintr-o casă aproape țărănească, devenită astăzi casă memorială, datorită, în primul rînd, familiei și județului Dîmbovița, la Tîrgoviște, un om care reușește să priceapă structura solidă a fluidului și să elimine raporturile spațiale dintre fluid și solid, pentru a face ca aceste raporturi să păstreze aceleași formule cuantificabile, dar relații între solid și solid, ca și cum tot universul ar avea un caracter de piatră prețioasă, acesta este un om care a dorit eternitatea unei lumi resimțită putredă, unei lumi perisabile. A dorit această eternitate și i-a acordat-o, prlntr-o mare seriozitate. Cu ce mijloace? [.. .]
Eleonora Costescu a scris acum nu știu cîțî ani, cam în același timp în care scriam eu «Petrașcu la Vene fia, sol al realismului nostru» și cam çu aceleași mijloace, niște lucruri de mare Importanță pentru analiza directă a
limbajului pictural al lui Petrașcu. Ea a vorbit despre capacitatea lui Petrașcu de a incastra într-o zonă de culoare omogenă elemente eterogene si de a le face să se racordeze cu zona omogenă dîndu-í totuși acesteia o imensă ¡radiație și strălucire, un fel de mișcare browniana a moleculelor, o circulație electrică atît de intensă, Tocit toate obiectele care, conform spiritului clasic, geometric șî static al lui Petrașcu, pe care l-a relevat aici așa de bine criticul Broșteanu, ar fi trebuit să se vadă în pură stază, parcă ar fi animate pe dinăuntru de o mișcare, aș zice, radioactivă. Luăm și facem din aceasta element de ecuație în critica de tip structuralist. Structurile pe care le vede Petrașcu nu sînt numai structuri volumetrice, Sînt structuri volumetrice care au pe dinăuntru justificarea geometrică a spațiului pozitiv, care este spațiul geometric, dar sînt în același timp structuri volumetrice care au labilitate și caracterul aleatoriu, întîmplător, neintenționat, al organicului, care are totuși legea lui internă, geometria lui. Aceste structuri, Petrașcu le înșiră într-un spațiu în așa fel îneît determină spațiul cu ajutorul ior și nu le lasă pe ele să fie determinate de spațiu. Operele lui Petrașcu nu sînt

înglobarea unor structuri volumetrice într-o mare structură spațială preexistentă, adică nu sînt opere de contra-reformă, ca să zic așa — nu sînt opere
4 —
baroce. Este primul romantic care nu este baroc, dar e romantic. Pentru că, baroc și romantic sînt noțiuni omoloage tipologic. Dar aci este un romantic care nu are nimic de-a face cu barocul. Adică definiția aceasta a barocului incluzînd și romantismul secolului al 19-lea ar fi: spațiu fluid preexistent obiectelor, dar înglobîndu-le. La el nu există această înglobare. Totuși, niciodată în fața picturilor lui Petrașcu nu poți avea impresia că ele se constituie din obiecte separate între ele și care să nu aibă nici o legătură» Este un strat de semnalizare care vorbește despre existența substanței între niște conture; este un strat de semnalizare care vorbește despre comportamentul volumetric al acestei substanțe: este un strat de semnalizare care vorbește despre comportamentul acestui volum cu suprafețe de densități diferite fată de mediu sau față de lumină; este un strat care vorbește de comportamentul între ele al obiectelor care primesc diferit și reflectează diferit lumina. Deci, Petrașcu ar putea șă fie un pur pictor de tipul stilului pictural de la secolul al 15-lea culminant încoace, cum a fost de altfel și asemuit, cînd cu venețienii glorioși (Paolo Veronese. Tintoretto), cînd cu spaniolii veacului al 17-lea, cînd cu flamanzii sau cu olandezii. Este un pictor
care poate lăsa această impresie. Dar este mai mult decît atît: este un geometru al realității; și iarăși este mai mult decît atît: este un geometru al realității care nu te lasă să vezi ostentația de a reduce realitatea la geometrie. [...]
Semnalizările pe care le produc evenimentele optice de sub pensula lui Petrașcu sînt infinit mai bogate, mai variate, mai frecvente, mai rapide decît semnalizările din operele multor alti pictori de care se spune ca sînt mult mai picturali ! Aceasta este, dacă vreți, aporia lui primordială; este un pictor care a vrut structuri eterne și este un pictor care a văzut realitatea aceasta eternă în carnația ei concretă; în această carnație concretă nu s-a mulțumit s-o jupoaie de pielea optică — aș zice—să-i ia aspectului optic, numai pelicula exterioară și s-o aștearnă pe pinza sa, cum fee pictorii care fac constatul realității, ci a dublat cercetarea lui în adîncimea obiectului, care trebuia să-i apară volumetric, deci material, deci ocupînd un spațiu, deci impunîndu-se, avînd o autoritate masivă — orice autoritate a masei se impune ca un drept la eternitatea obiectului a cărei autoritate a masei o recunoști — dublînd aceste calități de pictor clasic cu calitățile de pictor romantic de care vorbea Nenîțescu cu atîta perspicacitate, și care sînt calitățile romantismului esențial, acelea de a vedea că între obiect și sine însuși este o luptă. Viața tuturor ființelor și lucrurilor pămîntului este o viață care tine de un anumit metabolism electric Ж
si acest metabolism Petrașcu ni l-a transmis. Toți stimuliî aceștia optici, imens de mulți, de diverse feluri (rosuri, albastruri, porto-catiurî, violeturi etc. etc.), se integrează într-un ton de omogenitate continuă, fără să spargă această omogenitate, de la o oarecare distanță acordați perfect — deși sînt deseori rodul hazardului fiindcă el n-a știut exact ce culoare va lua pasta de pe paletă, dar în așa fel a așternut-o îneît omogenitatea ei se menține șiîn fond, în termenii computeri-ior sau computeriștilor de astăzi, semiologia mesajului lui este transmisă de numărul imens al evenimentelor optice pe secundă și pe unitate de suprafață, care totuși nu au sensul să fărîmițeze, să

pulverizeze într-o jerbă de scinte! incandescente, cum se petrece ia impresionați, obiectele reale și să ne dea impresia că ele ar fi efemere, ci au sensul să ne arate numai că în ele circulă un fluid care, datorită acestui metabolism radioactiv .au electric, dacă vreți, constituie viața materiei.
f e și în materie un spirit parcă, ar zice pe undeva acest nou Gérard de Nerval, este pe undeva în materia aceasta putința de a

fi spiritualizată; arc dreptul, Independent dacă se numește «carne feminină» sau « oala de lut » sau « floare » Sau « carte », Independent dacă forma ei este sferică sau reductibilă la alte forme geometrice. Este în această materie năzuința de a ramine pentru eternitate ca o reușită a creației, șl această năzuință pictorul trebuie s-o extragă și s-o facă cunoscută oamenilor.

THEODOR ENESCU

Momentul spaniol al picturii lui Petrașcu

f

Dintre marii maeștri al picturii noastre moderne, Gh. Petrașcu este, fără îndoială, acela care a întreținut cel mai statornic dialog cu marea pictură clasică: se poate afirma fără înconjur că opera acestui mare pictor modern s-a realizat printr-un sentiment permanent al marii tradiții picturale.
Stilul personal al lui Petrașcu îl putem interpreta ca rezultatul unei explorări originale și complexe a virtuților picturale ale schiței de tradiție romantică, explorare pe care el a realizat-o organic, ca o structură coerentă în toate elementele ei, printr-o trăire a sensurilor sensibilității post-im presión iste, sensuri comportînd atît noua sinteză constructivă a formei ce implica experiența cromatică impresionistă, cît și tendința expresionistă a îndrăznelii deformărilor expresive. Pe acest teren primar al unei sensibilități moderne a inserat acele afinități, mai curînd decît influente, la care pictorul a reacționat nu însă imediat, ci printr-o matură și interioară asimilare. Aceste afinități el și le-a descoperit atît printre moderni, deși mai rar, — am aminti pe Delacroix, pe Daumier și Cézanne — cît și printre clasici, spre care s-a îndreptat constant nu numai în dorința de a-și asigura o solidă, cît mai completă cultură figurativă, ci și cu intuiția surdă a realizării unui cîștig mai esențial, de ordinul unei coeziuni interioare, spirituale. Rembrandt și venețienli» Veronese, dar mal ales Tițian» au constituit experiențe fundamentale în cuprinsul unei largi familiarități cu ceea ce de la Burkhardt și Wblftîin încoace numim arta clasică. Se poate recunoaște, la sfîrșitul primei perl· oade a picturii lui Petrașcu, într-un episod al unor còpti după compoziții de tradiție clasică pe care el le realiza în 1915, cum pictorul a reușit să dizolve în sensibilitatea sa și în pirltul său stimulatoarele valori expresive ale lumii vechilor forme de frumusețe
Întîlnirile spaniole ale picturii lui Petrașcu trebuie să le considerăm mai curînd ca ținînd de lumea noilor forme de frumusețe, într-adevăr, și Velâzquez și Goya, la care se pot adăuga Greco șl Zurbaran, sînt mal direct legați poate decît oricare dintre marii maeștri ai tradiției clasice, de etape decisive ale picturii moderne. De altfel, școala spaniolă de pictură este o descoperire a modernilor, și ea intra în conștiința europeană a marii tradiții numai o dată cu interesul lui Manet pentru Velâzquez și cu acela al lui Renoir pentru Goya, ínteres ce însemna o depășire a hispanísmului pitoresc. Astfel îneît se poate afirma că la întîlnirea capitală, din 1929, a lui Petrașcu cu marea pictură spaniolă, aceasta nu intrase în linia marii tradiții decît de

cîteva decenii. Dar, dat fiind că primul contact cu Goya survenea în jurul lui 1910, prin interesul arătat nu numai gravurii ci si picturii acestuia, Petrașcu ar putea fi socotit aproape un precursor.
Istoria picturii moderne nu se poate într-adevăr scrie fără consemnarea diverselor momente ale revelației școlii spaniole, care de fiecare dată constituia pentru moderni o nouă revelație a lor înșiși.
[. . J Dintr-o vizită repetată pe care Petrașcu o făcea în 1912 în unele muzee europene, ne-a rămas, pe lîngă două admirabile desene colorate după Fițian, și un desen în creion după o mică și seducătoare pictură de Goya, pictură datînd din 1810, una din acele opere intime pe care acesta le păstra ca pe niște prețioase experimente vizionare în atelierul sau: «Vînzătoarea de apă» sau «Fata cu ulciorul ». Desenul, a cărui divulgare s-a datorat expoziției tezaurului artistic repatriat de la Moscova în 1956» cu care prilej el a fost semnalat și comentat cu pregnanță de către Ion Frunzetti, este o mărturie irecuzabilă asupra importanței capitale ce a avut-o la acea dată întîlnirea cu Goya, întîl-nire ce venea în întîmpinarea unor preocupări personale figurative ale lui Petrașcu. la siguranța rezolvării cărora avea să contribuie nemijlocit, așa cum și mai tîrziu n alte condiții va contribui la îmbogățirea și diversificarea unor tendințe structurale ale stilului său matur.
în ce privește cunoașterea lui Goya, prea puținele opere din muzeele vizitate nu-i putuseră oferi o imagine completă a pictorului, ravurile, în schimb, cunoscute desigur atunci» fiind în măsură să-i vorbească de dimensiunile Impresionante» originale ale personalității artistice a acestuia. Goya, ca pictor era și el o descoperire a modernilor, destul de recentă, și, după Manet și Renoi»\ el revenea în cîmpul de interese al artiștilor la începutul se
colului nostru» într-o lumină noua a interpretării moderne a operei sale. Cíteva tablouri de Goya Petrașcu putuse vedea și în franța și la Londra și la München. Dar la Budapesta și la Berlin va fi cucerit statornic de pictura marelui aragonez, prin cele două mici picturi, prin această Aguadora (Vînzdtoarea do apâ) și prin Le Cucaña (Arborele de moi). Schița pe care a făcut-o după cea dintîi este în sine o realizare remarcabilă, punînd în evidență generozitatea și puterea sintetică a desenului său de atunci, rapiditatea sigură a liniilor și umbrelor sumare, capacitatea lor de a sesiza și de a evoca imediat apariția unei imagini cu tot caracterul unei mișcări și unei atitudini. Desenul, contemporan cu unele desene ce amintesc de Daumier prin forța lui expresivă, și tendința spre monumentalitate, constituie un indiciu semnificativ al stării de spirit cu care pictorul nostru se apropia de Goya. Este evident că ceea ce a surprins atunci și a reținut din pictura lui Goya
că în același timp a privit cu sporit interes reproduceri după operele acestuia — a fost acea franchețā a atitudinii, acel adevăr al pozei, împins pînă la limita riscantă a expresiei, I capabil să capteze și să proiecteze cu o parti-f cuiară putere vizuală și dezgolita mișcare psihică, redueînd-o la cele mai crude și mai convingătoare — întrucît universale — elemente. Acea linie de sutură, acea joncțiune între real și fantastic, imposibil de sesizat, pe care o descoperea Baudelaire la Goya și care se impune în aproape toate figurile pictorului, Petrașcu trebuie să le fi deslușit chiar din micul și sclipitorul tablou de ia muzeul din Budapesta: pentru că răspundeau unei înclinări încă nedesăvîrșite, vizi-
Я* · · Въ J. ' ' * · ·* д * i * - · · W '■“4. *
** « ■· —,. · * * . — · · » · ț “ w «* · "" · · ■ * · *

bilă în pictura sa, anume aceea de a soluționa
sì credem
corespunzătoare hotărîrii mijloacelor, prezența unor figuri într-o compoziție, funcția lor de intensificare a imaginației vizuale. Preocuparea este convingător ilustrată de numeroase desene de figuri din acei ani. Întîlnirea cu Goya și referința la figurile acestuia a constituit substratul istoric al unei certitudini ce crescuse dinlăuntrul propriei problematici picturale. Un ecou neîn-tîrziat al asimilărilor goyești este pus în lumină de una din picturile cele mai realizate ale primei perioade, « Spaniola», de la Muzeul de artă. Nu numai motivul, dar atît simpla Și viguroasa punere în pagină cît și contrastul temperat dintre întunecimea fondului și lumi· nozitatea figurii ca și un anume fast al ansamblului cromatic, toate denunță căldura contemplării tabloului lui Goya, care trebuie să η suscitar și reminiscențele Impresioniste ’ç rr’i Par vădite în finețea analizei variate-
lor reflexe colorate. Puterea constructivă a tușelor, energia articulării lor și concentrării materiei sînt expresii tipice ale stilului lui Petrașcu; absorbția dobîndirilor luminoase cromatice și imagistice goyești în cuprinsul lor, realizată și cu o mare finețe a valorilor, este atît de perfectă și organică, îneît apaie inseparabilă de coerența stilului său, a cărei plenitudine de peste cîțiva ani este anticipată aici. «Spaniola» este primul strălucit precedent al francheței compozițiilor de figuri și al fastuozității lor romantice, întîlnite mai tîrziu în picturile lui Petrașcu. Și atît de mult a intuit pictorul din caracterul figurilor lui Goya, îneît imaginea «Spaniolei» însumează și alte ipostaze ale imaginilor feminine ale pictorului spaniol, evocînd, de pildă, «Femeia cu scrisoarea» din tabloul de la muzeul din Lille, și portretul actriței Tirana sau al Manolei de la Madrid, opere pe care Petrașcu nu le văzuse la acea dată poate nici în reproduceri.
Cel care contemplă la Nazionalgalerie din Berlin o stranie compoziție a lui Goya, «Arborele de mai», nu se poate opri a nu-l evoca pe Petrașcu. Zonele largi de culoare pusă cu spatula de trestie, sugerînd tectonice imagini naturale, îndrăzneala tonurilor reci de albastru în cer și aparițiile de figuri misterioase în umbrele dense de brunuri sumbre, comuniunea tainică a culorilor și materiei
• * % ж Л *·. * · · · · üf · V · " éc ·\ ** .’»· w* *. r4
cu lagunele de plutiri umbroase, toate trebuie să fi constituit pentru Petrașcu revelația unei lumi picturale fantastice, pe care o aștepta ca pe o confirmare a virtualităților propriei imaginații. Și ne putem închipui cîtă certitudine i-a putut da și cît elan, în intensificarea căutărilor lui, pe drumul realizării unei ¡margini de dinamism cromatic al realului, încăr^K
cu cea mai intensă pregnanță expresivă, catâ de latențele imaginației, această compoziție goyesca, pe ¡jcare o ^contempla $la muzeul din Berlin încă de la expunerea ei, din 1903, și pe care a păstrat-o după aceea într-o reproducere în culori în atelierul său. în acei ani, Goya, prin gravurile sale, alături, bineînțeles, de Rembrandt, îl va stimula să-și însușească și acest mijloc de expresie. Dar asocierea numelui lui Rembrandt de acela al lui Goya nu trebuie să fi survenit numai în această circumstanță, căci este de presupus că, în arta lui Goya, Petrașcu putea recunoaște un reflex din pictura marelui olandez. Și tonul modern, autentic, al acestui reflex, va fi sporit semnificația întîlnirii sale cu pictorul spaniol ce recunoștea ca singuri maeștri «pe Rembrandt, pe Velâzquez și natura!» Prin Goya poate se va fi

apropiat pe o cale mai sensibilă de Rembrandt și măreția creației acestuia o va fi înțeles astfel șl prin modalitatea el de etapă a viziunii picturale moderne.

. к < 4 J* . ч Q ιΛ f * 'гЛ < ■ U 1 \ ' Ч й I 1 л* I 4 · £ ' ·

Datînd chiar dintr-un an cînd Petrașcu se afla la Paris, din 1899, avem una din mărturiile cele mai elocvente asupra prezenței statornice a lui Velâzquez în conștiința artistică, nu ca un pictor ce venea să vorbească modernilor din altă lume, ci care era privit firesc ca un contemporan.

«Velâzquez — scria Wõlfflin este astăzi pentru Occident pictorul absolut, pictorul problemelor noastre, care posedă tot ceea ce noi am dori să avem. El este singurul dintre vechii maeștri de care te poți apropia fără vreo inițiere istorică. El vorbește modernilor în limba lor modernă. Și dacă portretul Papei Inocențiu din galeria Doria ar fi adus într-unul din saloanele picturii contemporane, prima impresie ce ar produce-o n-ar fi aceea a unei opere a unui vechi maestru : ea ar fi primită pur și simplu ca o capodoperă». Afirmațiile atît de răspicate ale unui spirit ca Wõlfflin, care știa ca puțini alții ce înseamnă a sta de vorbă în chip modern cu marii maeștri din trecut, constituie cea mai bună introducere a modului în care trebuie să înțelegem ceea ce au însemnat raporturile cu lumea picturală ale lui Velâzquez pentru Petrașcu: conversație esențială cu spiritul modern care se instaurase cu vechile lui temeiuri vizuale în noua tradiție ce se formase după pierderea celei vechi.

De timpuriu, pictorul nostru trebuie să fi înțeles că între pictura lui Velâzquez și tendința interioară a stilului său pictural se vor țese afinități de ordin vizual; că modul său de a traduce prin vibrația materiei cromatice și a tușelor consistente percepția fidelă a obiectelor și spațiului care le leagă, îl va duce spre modul de reprezentare a lumii sensibile ca organizare unitară de agregate informe de planuri colorate, cum a fost definită viziunea lui Velâzquez. Toate picturile lui Velâzquez contemplate în muzeele parcurse în 1902 de Petrașcu sînt notate într-un carnei și despre unele dintre ele, ca și despre cele de la Viena» capitale pentru o cunoaștere a stilului marelui spaniol, Zambaccian relatează conversații cu pictorul.

Este clar că și în acest caz Petrașcu a înaintat cu aceeași funciară neîncredere în influențe, în împrumuturi, conștient de necesitatea unei mature distilări a substanțelor congruente» organice evoluției vitale a propriului stil. Astfel, în 1908, el putea afirma lui A. Balthazar că de abia atunci simțea că -ncepe să-1 înțeleagă pe Velâzquez. Definirea atitudinii în fața lui Velâzquez trebuie să fi fost mai facilă, însă în același timp mult mai dificilă ca în fața unor maeștri ca Tițian sau Rembrandt, pentru că lumea acestora impunea direcția unei înțelegeți a tonului fundamental.

• 4 * · \ \ , Ì ' · W * » ' 4 t I 1 '. <"
?
I

I

împrumuturile de limbaj fiind inhibate de o mai aparentă distanță, pe cînd de lumea picturală a lui Velâzquez trebuia să te apropii cu precauția de a nu te lăsa sedus de formele de expresie care se ofereau ca niște intermediari familiari, ca niște instrumente la înde-mînă pentru asimilarea unei prestanțe spirituale. Tocmai această recurgere

lesnicioasă la un limbaj ce se prezenta ca transmițător, în același timp al modernității și al prestigiului spiritual clasic, au făcut ca Velâzquez să fie speculat de o serie de academici moderni. Pe cînd comunicarea cu un artist modern era mai puțin primejdioasă, întrucît similitudinile de limbaj nu implicau un decalaj de ton spiritual, cea cu Velâzquez, prin orice împrumut nemediat, prin orice transmitere de formulă expresivă, fără o prealabilă consolidare a personalității propriei opere, a limbajului ei original, putea să ducă nu numai la incongruențe, ci și la artificioase avataruri.

în aceasta rezidă tîlcul călătoriei tîrzii a lui Petrașcu în Spania, datînd din 1929, călătorie ce aveasă-i aducă plenitudinea cunoașterii operelor Iui Velâzquez, Goya și El Greco.

Avînd drept urmare asimilări esențiale, această călătorie a survenit sau a fost chiar provocată de artistul însuși, chiar dacă nu deliberat, cel puțin cu robustul său simț nativ al lucrului la timpul său, la momentul cînd putea suprapune perfect o influență năzuită interior cu necesitatea înfloririi organice irepresibile, perfect determinate a propriului stil. Un ochi sensibil, mai ales la vibrația luminoasă unitară a unei armonii cromatice — și al lui Zambaccian se dovedea adesea a fi unul — \ * ч *> w · \ » ч I ‘ e , « » I a % . J · r
’ * * ’ · . f /, 1 Λ ·'· .
putea descoperi voiajului iberic,
4
I
Λ
în unele opere dinaintea infiltrarea unor
intr-o anume
cu cenzura echilibrului interior,
a sclipitoarei lumi cromatice, a
r
I
nobilei lor
reminiscențe din contemplarea operelor lui Velâzquez și mai ales ale lui Goya. Receptarea lui Goya trebuie să fi fost favorizată de climatul expresionist al anilor interbelici, în care știm că pictura marilor maeștri spanioli era din nou mult cultivată, climat la care, măsură, Petrașcu participa. Dar decisiva, organica asimilare luminoasei armonii goyești, a acelor alburi rev'erberînd la nesfîrșit, s-a făcut cu acompaniamentul major al însăși
origini, cu asimilarea sugestiilor din Velâzquez (lucru deloc neglijabil, dacă nu uităm că Berenson avea în mare măsură dreptate cînd afirma că «anarhia cu Goya începe»), sugestii metamorfozate firesc în coincidențe. Tîrzia călătorie în Spania a înseninat culegerea la zenitul cel mai propice a roadelor mature. S-ar putea afirma chiar, dacă vom fi atenți la. atmosfera transfigurată a
48
I
spațiului cromatic din picturile de după 1930, că adevărata revelație a posibilităților nelimitate ale picturii, Petrașcu la Prado a avut-o, în fața pînzelor lui Velâzquez și ale lui Goya și că a mers acolo cu această presimțire surdă în adîncul conștiinței lui, Wolfflin, cu inegalabila sa sensibilitate și educație vizuală, afirmase răspicat în acest sens: «Se poate spune fără umbră de îndoială că cinc n-a văzut aceste colecții nu va cunoaște niciodată care sînt posibilitățile picturii». Experiența nelimitatelor posibilități ale picturii Petrașcu nu întîrzia s-o exercite în chiar peisajul castillan, pe care un Barrés

îl descria ca regăsirea vie a culorilor operelor spaniole de la Prado. Și ecoul va reverbera neîritîrziat în noua vibrație a albastrului argintiu, a noii subtile invenții a negrurilor, în intensificarea cromatică a culorilor perfect fuzionate cu tonurile din interioarele și peisajele tîrgo-viștene în 1930 și 1931, în care lucrurile și figurile sînt pictate laolaltă cu aerul în care stau, ca o proiecție fantastică, de miraj, a vieții cotidiene, de un adevăr ce trecea dincolo de aparențele lumii sensibile, în regiunea nelimitată a fanteziei poetice. Și în peisajele toledane și în cele de după 1930 s-a remarcat neașteptata nouă expansiune a lumii picturale a lui Petrașcu și, surprinsă prima oară în tablourile realizate la Tîrgoviște, era pusă de către profesorul Oprescu pe seama caracterului priveliștilor regiunii: uitîndu-se că picturile au datorat totdeauna mai mult picturilor decît observației naturale.

Astfel, ultima esențială adăugire, cum o numea el însuși —pe care o datora marilor spanioli, lui Velâzquez, lui Goya, lui El Greco, Petrașcu o realiza ca pe suprema epifanie a picturii sale: palatele și lagunele venețiene, naturile moarte și interioarele, peisajele tîrgoviștene și franceze, ireala înălțare de la San Miniato, mai toate opet ele ultimului său stil dobîndesc acel caracter de absolută libertate a fanteziei, cînd toate materiile, altădată pictate în strălucitoarea lor concretețe, par pictate acum in abstracto, în acea ultimă esență a lor, ce face ca realul să se confunde cu picturalul, obiectul în sine cu pictura in sine, caracter pe care Goethe la bătrînețe îl considera tipic pentu ultimul stil al marilor maeștri, îl recunoștea și la el, exemplificîndu-l la un Tizian și pe care atîția l-au descris în ultima perioadă a lui Velâzquez și în aceea a Iul El Greco. în apoteoza ultimului său stil, caie datora atît de mult momentului iberic, a simțit Petrașcu mai mult ca oricînd cum unda marii tradiții picturale, asupra căreia necontenit se aplecase, sfîrșise ecou în opera sa: «în pictura mea e ceva din a celor mari I ».

I

'■ V Je** * ' ' · - *

Dans ce numéro

La revue «ARTA» vous présente, dans ce numéro, les artistes roumains contemporains:

ION IRIMESCU

p. 16

Sculpteur. Né le 1 mars 1903 à Preutești (département de Suceava). Études à l’Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1924–1928). En tant que boursier de l’Ecole roumaine de Fontenay-aux-Roses, il fréquente les cours de l’Académie de la Grande Chaumière (1930–1931).

Débute en 1928 au Salon officiel de Bucarest. Expose au Salon d’Automne à Paris en 1931 et 1932. Depuis 1932 il participe régulièrement au Salons officiels de Bucarest et de Jassy ainsi qu'à d’autres manifestations collectives.

Expositions particulières à Athènes (1964) et Oslo (1966). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l’étranger: Berne, Bâle, Stockholm, (1943); Dresde (1956); Minsk, Budapest, Belgrade (1959); Athènes,Helsinki (1960); Leningrad (1960, 1961); Moscou (1961, 1964); Ankara, Sofia, Istanboul, Bratislava, Prague, Berlin, Damasc Paris (1961); Varsovie (1963, 1969); Tel-Aviv, Titograd (1969); Turin (1970). Il participe à la Biennale de Venise en 1942 et 1954, à la Ile et IVe Exposition internationale de sculpture contemporaine de Paris (Musée

Rodin –1961) et 1971) et à l’exposition internationale de sculpture organisée à Anvers (Middelheim – 1967).
Prix et récompenses: Mention honorable au Salon d’Automne de Paris (1932) ; Prix de la Municipalité de la ville de Bucarest (1937); Prix du Ministère des Arts (1937, 1945); Prix «Hors Concours » du Salon officiel de la Moldavie (1943), Le titre d’Artiste du Peuple de la R.S. de Roumanie lui a été décerné en 1964. Auteur de nombreux monuments à Jassy (Veronica Miele), Cluj (I.L.Caragiale), Constanța (Vasile Pârvan), Craiova (« 1907 »), Bucarest (Constantin Brâncuși), Lupeni («Lupeni 1929»), R, Vîlcea (Mircea cel Bâtrîn) etc.

VLAD FLORESCU

p. 20

Peintre. Né le 1 septembre 1923 à Băi Iești (département de Dolj). Études
à l’institut d’art plastique « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Participe depuis 1956 aux expositions d’état de Bucarest et de Sibiu. Prend part aux expositons d’art roumain organisées à Varsovie (1970) et Turin (1969).
Auteur d'oeuvres d’art monumental à Bucarest et Costinești. Prix de l’Union des Arts Plastiques pour l'art monumental (1970).

MARIN GHERASIM

p. 22

Peintre. Né le 16 décembre 1937 à Rădăuți. Étud es à l’institut d’art plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1968. Expositions particulières à Bucarest en 1969 et 1973. Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger: Varsovie (1967); Budapest, Prague (1968); Moscou (1969); Stuttgart, Turin (1970); Belgrade (1971).

LIANA AXINTE

p. 34

Sculpteur. Née le 23 juillet 1943 à Ploiești. Études à l’institut d’art plastique « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1968). Débute en 1968. Expositions particulières en 1969 et 1972 à Bucarest.
Auteur d’oeuvres d’art monumental·. Icaire (1970), Pietà (1971), réalisées dans le cadre des équipes de sculpteurs travaillant à Măgura-Buzău et à Arad. Prixdel’Union des Arts Plastiques pour la sculpture, accordé à l’équipe de Măgura-Buzău en 1971.

ILEANA MICODIN

p. 36

Graveur. Née le 20 juin 1929 à Craiova. Études à l’institut d’art plastique « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1952). Particïpedepuis1957auxexposi-tions d’état ainsi qu’à d’autres manifestations collectives. Prend part à de nombreuses expositions d’art roumain organisées à l’étranger, aussi bien qu'aux Biennales internationales de la gravure de Ljubljana (1967, 1969, 1971), Buenos Aires, Tokyo (1968),
Cracovie (1968, 1970); Frechen (1972); au Concours de dessin «Joan Miró» (1969) et à la Ile Biennale d’art graphique de Florence (1970).

SILVIU CATARGIU

p. 38

Sculpteur. Né le 8 janvier 1939 à Capul-Codrului (département de Suceava). Études à l'institut d’art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1965). Participe depuis 1965 aux expositions d’état ainsi qu'à d’autres manifestations collectives. Auteur d’œuvres d’art monumental parmi lesquelles – L’Aurore, réalisée dans le cadre de l’équipe de sculpteurs de Măgura-Buzău en 1972.

Articles à signaler
LA COMMANDE SOCIALE ET L'INITIATIVE DE L'ARTISTE
P- 9
Enquête faite par la revue Arta sur un problème d'actualité: le rapport entre la commande sociale et l'initiative artistique dans le cadre d'une société socialiste. La commande sociale est-elle un facteur déterminant de l'extérieur l'apparition de l'œuvre? Ou bien c'est l'initiative de l'artiste (la conscience artistique) qui détermine la commande sociale dans une collectivité telle que la nôtre qui ne saurait qu'intégrer l'activité de ses artistes dans une unité de conviction et d'effort? Le problème se pose par conséquent dans les termes d'une relation qui pourrait définir l'initiative artistique comme un facteur de la commande sociale.
Une exposition significative par son programme et par son sérieux – « Grivița '33 » – a pu provoquer un tel débat – justement parce que certains de ses éléments mettaient en evidence un rapport positif entre la commande et l'initiative. C'est pourquoi notre revue s'est adressée à quelques peintres et sculpteurs ayant figuré dans cette exposition en les invitant d'analyser dans les termes de ce rapport la démarche de leur création artistique.
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html